REVUE ROUMAINE

1/'77

CRÉATION POPULAIRE

TRADITIONS ET ACTUALITÉ

DU PASSÉ VERS L'AVENIR • ANTHOLOGIE DE PROSE ET VERS FOLKLORIQUES • EXPRESSION DES ASPIRATIONS DU PEUPLE • ORIGINALITÉ ET INTERFÉRENCES • DANS LE CONTEXTE EUROPÉEN • FOLKLORE ET LITTÉRATURE ÉCRITE • LA VISION DES COMPOSITEURS • RETOUR AUX SOURCES • L'UNIVERS DE L'ART NAÏF

— La vie littéraire et artistique —

XXXIe ANNÉE

Publication trimestrielle
de littérature et d'art,
paraissant en français, russe,
anglais et allemand

Rédaction et administration:
1, PIAȚA SCÎNTEII
BUCAREST
Téléphone: 17.38.36

En couverture:
Tapis mural d'Olténie (détail). Département du Dolj

SOMMAIRE

LA CRÉATION ARTISTIQUE POPULAIRE
TRADITIONS ET ACTUALITÉ

OVIDIU PAPADIMA 3 Du passé vers l'avenir

Poésie populaire

GRUĪA, FILS DE NOVAC (9) ● TUDOR DE VLADIMIRI (10) ● AVRAM IANCOU, D'OÙ VIENS-TU? (11) ● AMOURS CHÈRES, AMOURS BELLES (11) ● VERTE FEUILLE DES SOMMETS (12) ● LA HORA DE HIGLER (12) ● LE TRACTEUR À PÈRE GEORGES (13) ● AUBE, MA JOLIE (13)

Contes et récits

UNE JEUNESSE SANS VIEILLESSE ET UNE VIE SANS MORT (15) ● LE HÉROS QUI NAQUIT UN BOUQUIN À LA MAIN (21) ● LE SEL DANS LES PLATS (32) ● LA FILLE QUI AVAIT LA LANGUE BIEN PENDUE (37) ● LE BESOIN ENSEIGNE PARFOIS PLUS QUE BESOIN (41) ANECDOTES SUR VODĂ-CUZA (42) ● LE BOYARD SERA TOUJOURS BOYARD (44) ● LE PATRON ET L'APPRENTI (44)

Commentaires

PAVEL RUXĂNDOĪU 45 EXPRESSION DES ASPIRATIONS POPULAIRES
ADRIAN FOCHI 51 ORIGINALITÉ ET INTERFÉRENCES
PAUL PETRESCU 57 DANS LE CONTEXTE EUROPÉEN
VALERIU FILIMON 63 L'IMAGINAIRE DANS LE CONTE FANTASTIQUE ROUMAIN
GEORGE MUNTEAN 67 FOLKLORE ET LITTÉRATURE ÉCRITE
GHEORGHE FIRCA 72 LA VISION DES COMPOSITEURS
DAN GRIGORESCU 76 LE RETOUR AUX SOURCES
ALEXANDRA TITU 80 L'UNIVERS DE L'ART NAĪF

Débats sur la création populaire — présent et perspectives

ION VLĂDUŢIU 85 VITALITÉ INÉPUISABLE, CRÉATIVITÉ CONTINUE
HARRY BRAUNER 87 LA CHANSON POPULAIRE SE PERPÉTUE...
IOSIF HERŢEA 88 UNE PRÉCISION NÉCESSAIRE
CONSTANTIN PRUT 90 ÉPUISÉ, L'ART POPULAIRE? UN PRÉJUGÉ!
ROMULUS VULCĂNESCU 91 L'EXEMPLE DU THÉÂTRE FOLKLORIQUE
NICOLAE DRAGOŞ 94 UNE ÉTERNELLE MONOGRAPHIE LYRIQUE
NICOLAE NISTOR 95 LES VERTUS DU MOUVEMENT ARTISTIQUE D'AMATEURS
TEA PREDA 97 LE STIMULANT DE LA DANSE POPULAIRE

70 ANS DEPUIS LES RÉVOLTES PAYSANNES DE 1907

Poèmes

[ANONYME] 100 1907. BALLADE DE LA COMMUNE DE SCĂIEȘTI
GEORGE CÔȘBUC 101 NOUS VOULONS DE LA TERRE!
TUDOR ARGHEZI 102 EMPOIGNE-LE !

Prose

ION LUCA CARAGIALE 104 1907 DU PRINTEMPS À L'AUTOMNE (*EXTRAITS*)

LA VIE LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE

Livres

ION TALOȘ 111 OVIDIU BÂRLEA: *PETITE ENCYCLOPÉDIE DES CONTES ROUMAINS*
MIHAÏ NADIN 113 SOLOMON MARCUS ET COLLABORATEURS: *LA SÉMIOTIQUE DU FOLKLORE*
VOÏCU BUGARIU 115 *LE MAÎTRE MANOLÉ* EN ÉDITION PLURILINGUE
JÓZSEF BALOGH 117 FOLKLORE HONGROIS DE ROUMANIE
MARTA CUÏBUȘ 119 ȘTEFAN AUGUSTIN DOÏNAȘ: *LA SAISON DISCRÈTE*
MIHAÏL PETROVEANU 120 GEO BOGZA: *LE LIVRE DE L'OLT*
NICOLAE BÂRNA 121 DAN GRIGORESCU: *ORIENTATIONS DANS LA POÉSIE DU XXe SIÈCLE* ● MIRCEA ANGHELESCU: *LA LITTÉRATURE ROUMAINE ET L'ORIENT*
H. IOSIF 123 FOLKLORE MUSICAL
MIHAÏ PASCU 125 OLGA BUȘNEAG: *L'ART DÉCORATIF ROUMAIN* ● *L'ART DU BOIS CHEZ LES ROUMAINS*

Théâtre — Cinéma

MIHAÏ CRIȘAN 131 LE THÉÂTRE NON-ÉCRIT
VIOREL BINDEA 133 LE FILM ET L'ART POPULAIRE
MARGARETA BĂRBUȚĂ 136 UNE FASCINATION PERMANENTE: SHAKESPEARE
CHRONIQUE DU FILM: *LE CHÂTIMENT* (140) ● *L'INSTANCE SUSPEND SON VERDICT* (141)

Arts

GRIGORE ARBORE 143 IN MEMORIAM — HENRI CATARGI
RĂZVAN THEODORESCU 145 TÉMOIGNAGE DE LA CÉRAMIQUE
CORNEL IRIMIE 147 LES MUSÉES ETHNOGRAPHIQUES ET LEUR SIGNIFICATION

Musique

LUMINIȚA VARTOLOMEÏ 153 DISQUES. *TRÉSORS FOLKLORIQUES ROUMAINS*
LUDOVIC PACEAG 155 CHANSONS ET DANSES ROUMAINES SOUS D'AUTRES LATITUDES

NOUVELLES DE L'ÉDITION

NOS COLLABORATEURS

DU PASSÉ VERS L'AVENIR

par OVIDIU PAPADIMA

Lorsque nous parlons de notre art populaire comme témoignage du pouvoir créateur du peuple roumain, de son âme, nous devons préciser dès le début qu'il ne saurait être isolé de l'ensemble vaste et complexe de sa culture. Il nous faut ajouter que la civilisation et la culture créées par les hommes de la terre roumaine, non seulement plongent leurs racines dans un passé très éloigné — de beaucoup plus enfoncé dans le temps que la genèse même du peuple roumain — mais encore qu'elles attestent jusqu'à nos jours et sur toute l'étendue du territoire une remarquable continuité. Je feuilletais l'autre jour cet ouvrage d'intérêt national dont on ne peut faire assez l'éloge et qui a pour titre: *Dictionnaire d'histoire ancienne de la Roumanie*; on y trouve synthétisées jusqu'aux découvertes archéologiques les plus récentes du passé de notre terre et de ses hommes, depuis le paléolithique jusqu'au Xe siècle de notre ère. La continuité culturelle signifie la stabilité sur ce territoire et la stabilité est reliée à la principale occupation des hommes qui y vivent, c'est-à-dire l'agriculture. Dès la seconde moitié du Ve millénaire avant notre ère, la culture Turdaş (Transylvanie) atteste que les hommes de cette époque pratiquaient la culture des plantes. Ce qui se reliait évidemment à l'élevage. La présence de nombreux éléments décoratifs phytomorphes et zoomorphes dans l'art préhistorique et même dans notre art populaire actuel témoigne clairement de la continuité de ces deux occupations. Bien avant que les Daco-Gètes (dénomination qui, de deux provenances différentes, c'est-à-dire d'historiens latins et d'historiens grecs, ne désignaient qu'un seul et même peuple) se soient constitués comme tels, apparaissent des éléments d'art décoratif qui montrent, d'une manière indubitable, que notre art populaire plonge ses racines dans la culture des populations qui ont précédé nos ancêtres sur ce territoire. Déjà sur les outils d'os et de corne découverts à Cuïna Turcului et dans la commune d'Icoana dans le département de Mehedinţi, en Olténie — culture pouvant être datée d'avant le VIIIe millénaire avant notre ère — l'on peut voir, parmi les éléments décoratifs, la ligne à méandres, propre à notre céramique populaire. D'une certaine façon, la culture Criş (Transylvanie) continue la précédente, puis nous nous trouvons, avec la culture Turdaş, devant un autre élément spécifique: la spirale, cette fois en incisions parallèles. Les éléments de cette culture sont assimilés et continués selon une ligne préhistorique allant de la culture Dudeşti — du nom d'un quartier de Bucarest sur le territoire duquel ils ont été découverts — pour atteindre leur point culminant dans l'art décoratif et anthropomorphe révélé par les fouilles de Vădastra et d'Hamangia (Olténie et Dobroudja). Avec la culture Cucuteni, département de Jassy, nous nous trouvons devant un autre sommet artistique. Des éléments décoratifs du néolitique sont encore présents — par le truchement des cultures Petreşti et Ariuşd, en Transylvanie, — jusqu'à l'âge du bronze. Des traits de l'art thraco-dace ont pénétré dans la céramique daco-romaine, pour passer ensuite dans notre art populaire, partie constitutive de la synthèse même qu'a été la genèse du peuple roumain.

Une autre caractéristique fondamentale de l'art créé par les hommes de ce territoire réside dans le fait qu'envisagé dans sa totalité, dans l'ensemble des différentes phases de son évolution, cet art couvre presque toute la superficie de la Roumanie d'aujourd'hui — et ceci depuis la préhistoire et la protohistoire. Apparue dès le début du néolithique, la céramique fine témoigne de cette extension. La culture découverte d'abord dans le bassin transylvain des trois Criş et datée de 5 000 ans avant notre ère se trouve attestée, à la suite de découvertes ultérieures, sur une étendue similaire. La céramique peinte avant la cuisson — qui caractérise

cette culture — est également présente en Moldavie et dans le sud de la Munténie. La culture Turdaş — découverte en premier lieu dans le département de Hunedoara, en Transylvanie, et datant de la première moitié du IVe millénaire, se retrouve aussi en Olténie et en Munténie. En Transylvanie et en Moldavie, on a également pu identifier la culture Boïan, dans le département de Ialomiţa (Munténie). Elle a été suivie — dans la seconde moitié du millénaire — de la culture Dudeşti. découverte en Munténie et en Olténie, de même que les cultures apparentées de Gumelniţa et de Sălcuţa, identifiées en Olténie, en Munténie, en Dobroudja et en Moldavie. Avec l'établissement des populations indo-européennes sur le territoire de notre pays. nous trouvons un art qui assimile certains éléments des civilisations antérieures, les intégrant dans une culture aux traits propres, bien marqués, aussi bien en ce qui concerne la spiritualité qui se dégage des objets forgés par elle, que par les éléments d'art décoratif qui l'embellissent et par sa plastique. Cet art a constitué le substratum protothrace de l'âge du bronze, en-deçà et au-delà des Carpates, juqu'au Danube et aux bords de la mer Noire. Avec ses éléments spécifiques de type géométrique, avec ses lignes en spirale, la technique de la céramique indique non seulement une continuité jusqu'au premier âge du fer mais aussi de là jusqu'à la constitution de la population géto-dace et de la culture créée par elle du VIe au IIe siècles avant notre ère. A la céramique s'ajoute alors le travail artistique des métaux: celui du fer et plus particulièrement celui de l'or et de l'argent, qui nous a fourni plusieurs pièces de grande valeur, dignes de figurer en bonne place dans les plus grands musées du monde. L'art de l'âge du bronze recouvre une même superficie — puisqu'il s'étend depuis la culture Gîrla Mare (département de Mehedinţi) et Verbicioara (département de Dolj — l'un et l'autre en Olténie), jusqu'à la culture Teï de Bucarest et Otomani, depuis le département de Bihor (Transylvanie) jusqu'à la culture Basarabi (du IXe au VIe siècles avant notre ère), que l'on retrouve dans le Banat, l'Olténie, dans la plaine du Danube et le bassin du Mureş, en Transylvanie.

Une troisième caractéristique réside en ceci que tout au long de son évolution, l'art n'a pas été, sur la terre roumaine, le produit d'une culture primitive isolée. Il a été ouvert aux réalisations artistiques des civilisations proches dans le temps et dans l'espace, particulièrement à celles des peuples voisins, du sud, imprégnées du substratum thrace commun. Il nous suffit de rappeler que — dès les débuts de l'art sur notre terre, identifiés dans les cultures Cuïna Turcului et Icoana — nous retrouvons certains liens avec les cultures Romanelli d'Italie et Mas-D'Azil de France et avec ses formes du sud-ouest du Danube. Ultérieurement ont été identifiés des éléments des cultures microasiatique, égéeo-méditerranéenne, hellène, celte et scythe, jusqu'à celle des peuples slaves de l'est de l'Europe, avec lesquels nous avons entretenu des relations de bon voisinage dès la fin de la période de formation du peuple roumain. La civilisation byzantine et l'art créé par elle sont des éléments fondamentaux de la culture roumaine — à laquelle s'intègrent tout naturellement l'art populaire et ses composantes, y compris la littérature et la musique, qui ont constitué les fondements de notre art féodal et résident encore à la base de notre art moderne. La culture byzantine — l'une des grandes cultures du monde — synthétisant brillamment l'apogée, à l'époque, des cultures du Proche-Orient et de l'Occident européen — a signifié aussi, ne l'oublions pas, une continuation de ce que les cités grecques: Histria, Tomes (la Constantza d'aujourd'hui), Callatis (Mangalia) ont créé sur le territoire de la Roumanie actuelle, cités dont l'histoire commence avec la fondation de Byzance, c'est-à-dire au VIIe siècle avant notre ère. Fondant son apogée sur le modeste établissement grec au nom thrace, Byzantion, la cité reconstruite sous Constantin le Grand et devenue au IVe siècle de notre ère la capitale de l'Empire romain d'Orient a créé une culture et un art, dont l'influence sur la vie spirituelle et matérielle du sud-est et de l'est de l'Europe a été des plus fertiles. Les liaisons de la littérature populaire roumaine avec l'art byzantin ont été analysées avec une solide érudition, dans son ouvrage de référence, *les Livres populaires dans la littérature roumaine*, par le professeur Nicolae Cartojan, spécialiste en histoire de la littérature roumaine ancienne, ainsi que par d'éminents continuateurs de son œuvre, les professeurs Dan Simionescu et I. C. Chiţimia. Ceux-ci, et avec eux divers spécialistes consacrés du domaine de l'histoire de l'architecture et des arts plastiques roumains — dont les recherches ont été synthétisées, par les soins de l'académicien George Oprescu, dans un fort volume intitulé *l'Histoire des arts plastiques en Roumanie* — ont imposé deux constatations fondamentales. Tout d'abord, le fait que chez nous l'art et la culture de l'époque féodale — jusqu'assez tard, au XVIe siècle — ne peuvent être séparés de la culture et de l'art populaires. Dans la plupart des cas, notre art féodal a été créé par des maîtres imagiers issus du peuple et demeurés en son sein jusqu'à leur disparition dans l'anonymat. De tout temps, du nôtre aussi, la littérature s'est abreuvée aux sources toujours vivantes de la culture populaire. La langue littéraire — si unitaire sur tout le territoire actuel de la Roumanie — repose sur l'effort de modestes traducteurs et adaptateurs. Même lorsqu'elle a été l'œuvre de grands érudits faisant partie de la noblesse, du haut clergé et même princes régnants comme Dimitrie

Cantemir, ceux-ci sont sortis des rangs du peuple et ont gardé avec lui et avec son parler, des liens constants. Cette permanence a été établie et facilitée par une large ouverture d'horizons vers les autres cultures du monde, proches de nous par l'esprit et ceci dès que les hommes ont vécu sur la terre roumaine.

Une deuxième constatation, c'est que tout ce qu'a offert cette très ancienne ouverture d'horizons a été assimilé, d'une manière féconde, par la culture et l'art. Même lorsque des influences sont évidentes, les forgeurs de l'art roumain — nombreux et discrets jusqu'à l'anonymat — ont réalisé des œuvres comportant des éléments de contenu et des traits de style propres au pays et à ses habitants. Plus tard, lorsque des éléments du gothique pénètrent dans le nord du territoire, l'architecture et les arts plastiques attestent des valeurs d'un indubitable spécifique local. Un exemple éloquent nous en est offert par les modestes églises paysannes du Maramureş, où l'élan vertical des voûtes gothiques de pierre se traduit dans les formes élancées et cependant singulièrement équilibrées de l'architecture en bois, parfaitement intégrée aux contours du paysage local. Nous en avons un autre exemple dans l'architecture et les arts plastiques de l'époque dont Etienne le Grand, souverain de la Moldavie, est le centre. L'architecture de ce temps partant des modèles byzantins les équilibre avec certains éléments du gothique, selon des formules d'une harmonie et d'une netteté spécifiques. Tout aussi éloquent s'avère l'exemple que nous donnent les fresques extérieures des églises du nord — Voroneţ, Suceviţa, Humor, Vatra Moldoviţei — devenues célèbres en Europe, autant par leur coloris original et leur position dans l'ensemble architectonique, que par les récits naïfs qu'y ont figurés des maîtres imagiers issus du peuple. Enfin n'oublions pas l'architecture de l'époque des princes régnants de Valachie, Şerban Cantacuzino et Constantin Brâncoveanu (XVIIe et XVIIIe siècles), richement intégrée dans un style de vie et d'art roumains propres à l'époque et que l'on désigne sous le nom de style *brâncovenesc*.

Pour en revenir au passé lointain, mentionnons que cet esprit de synthèse à traits propres se rencontre aussi dans l'art de source populaire des temps les plus anciens. La vie des cultivateurs de la terre roumaine est mise en relief dans la richesse des éléments décoratifs, où les plantes sont stylisées en formes géométriques. Mais cet art se rapproche aussi du visage et de l'âme de l'homme, dans les figurines de glaise parmi lesquelles se trouvent un chef-d'œuvre comme *le Penseur* découvert à Hamangia, la *Hora* découverte à Frumuşica (culture Cucuteni) et les vases anthropomorphes de Vădastra. Et puisqu'il est à nouveau question de la culture Cucuteni, la continuité et l'étendue de certains de ses traits caractéristiques se trouvent attestées jusque dans l'art des XVe et XVIe siècles, sur tout le territoire de la Roumanie. Cet art — y compris l'art populaire qui le continue — exprime certains traits dominants de la spiritualité roumaine: l'équilibre obtenu par la raison, particulièrement concrétisé par l'ornementation stylisée en traits géométriques; le sens de la mesure, de l'harmonie et des proportions; le rapprochement de l'homme et l'amour des créatures qui vivent autour de lui; le dynamisme intérieur tempéré par un goût subtil du beau; l'optimisme et la luminosité de la vision du monde. A ces traits ancestraux s'ajoutent ceux de notre littérature populaire, dans laquelle l'âme roumaine, sa manière de penser et de sentir se sont entièrement exprimées. Une sagesse tranquille se concrétise dans les aphorismes presque géométriques des proverbes. La tendresse envers la terre ancestrale, l'esprit de justice, l'amour de la liberté, l'héroïsme dans la sauvegarde de notre indépendance se révèlent dans la vie exubérante de la poésie populaire, dans les héros des chansons anciennes projetés en des dimensions d'épopée, avec, parfois, des traits de chevalerie romantique, dans cette mémoire de la terre roumaine que traduisent sous forme d'art — un art naïf mais très expressif, comme dans les profils classiques — les légendes historiques.

Dans les valeurs artistiques qu'elle engendre, la poésie populaire donne dans sa totalité une expression à la fois complète et profonde à une autre dominante encore de la spiritualité du peuple roumain: le respect de la nature, la communauté de la vie, de l'âme humaine et de la terre, dans la perspective intérieure d'un cosmos fraternel, protecteur et compréhensif. Dans la poésie lyrique aussi bien que dans la poésie épique des Roumains se trouvent toutes sortes d'entretiens avec les plantes et les animaux, comme avec les éléments de la nature: le vent et les nuages, le soleil, la lune, les étoiles. Tout paraît naturel, puisque jaillissant, en tant que métaphores d'art, du sentiment que l'homme est une partie de la nature même, et que par conséquent un langage commun peut être trouvé sur le plan de l'art. Même devant les forces maléfiques de la nature — concrétisées, dans la mythologie populaire du passé sous la forme de démons — l'homme se montre plein de confiance en lui-même, convaincu d'être à même de surmonter le danger, soit en détournant de lui, au moyen d'un artifice, les êtres maléfiques, soit en les faisant reculer sous la menace. Ceci explique que dans la création littéraire populaire le sentiment de terreur devant les phénomènes de la nature disparaît presque, alors qu'il se trouve beaucoup plus souvent dans l'art de peuples devenus depuis plus longtemps citadins, car le contact avec la nature ne s'y

exerce que lors des évasions dominicales et des jours de vacances. C'est que, de longs siècles durant, les villes roumaines n'ont pas connu, comme d'autres, la séparation d'avec la nature entre les murailles d'une citadelle, où se déroulait l'existence quotidienne des hommes de toutes les catégories sociales. L'on sait que le peuple roumain a dû, dans le passé, s'opposer héroïquement aux tendances d'expansion de puissances voisines, tout particulièrement à celles de l'empire ottoman et qu'il lui a fallu élever, dans ce dessein, des fortifications et des forteresses. Mais ces dernières servaient d'habitude de résidence au prince régnant et à sa cour, et ce n'est qu'en cas de guerre que la population des alentours venait y chercher abri et refuge. Aussi les villes roumaines ont-elles été en permanence ouvertes à la nature, dont la vie et la leur s'interpénétraient sans cesse. Dès le XVIIe siècle, les voyageurs étrangers remarquaient que les villes roumaines se présentaient comme de véritables jardins, la plupart des maisons étant largement entourées de verdure et de fleurs — ce qui est bien autre chose que l'existence de parcs plantés, comme autant d'oasis, dans le désert de pierre de la cité. Aujourd'hui encore cette caractéristique subsiste dans des villes importantes comme Bucarest et Jassy. De la sorte s'est développé aussi un art populaire des jardins — riches en fleurs, en arbres — qui est une fois de plus un élément spécifique, différent de l'art du paysage dans les grands parcs, aujourd'hui nombreux d'ailleurs, des villes du pays. Cette intimité avec la nature est un trait qui s'est affirmé dès les temps les plus reculés. Il y a dans le folklore roumain un *colind* — sorte de cantique de Noël — celui du cerf ou de la biche: ces doux animaux se lamentent, car le chasseur les poursuit, il va les tuer de ses flèches et faire de leur chair un festin, de leurs os renforcer son abri, de leur peau se recouvrir et de leur sang, les dessiner sur la paroi. A noter que ce *colind* n'évoque nullement l'idée de la chasse, il n'est que la complainte du cerf ou de la biche, dans l'expression artistique de laquelle ressort un généreux filon de compassion. Un fait d'un remarquable intérêt, c'est la découverte, dans le voisinage du territoire roumain, d'un abri de chasseurs de mammouths, construit et orné exactement de cette façon, et dont l'ancienneté, établie scientifiquement, remonte à près d'une vingtaine de millénaires. Il est évident que le *colind* roumain est un écho de la vie des chasseurs préhistoriques conservé jusqu'il n'y a pas longtemps, bien qu'il ait trouvé son expression dans une langue que nous ne pouvons affirmer avoir été celle des Daces. Mais la pérennité d'un pareil thème — en laissant de côté les stratifications différentes de la langue parlée — témoigne d'une grande ancienneté et de la persistance de la communion spirituelle homme-nature sur la terre roumaine. Il nous faut cependant préciser que ce trait n'implique nullement le refus de la civilisation et de la technique. J'ai rappelé le brillant développement du travail des métaux, de l'argent en particulier, certifié par tant de réalisations d'art que nous ont laissées les Daco-Gètes. Pour nous en rapporter au peuple roumain, nous avons pour éloquent témoignage de son ingéniosité technique, le moulin à eau, mû par une roue à aubes au lieu de palettes et qui anticipe le mécanisme des turbines modernes. Ce moulin est l'une des pièces du passé dont s'enorgueillit le célèbre Musée Allemand de la technique, à Munich. Il indique également que le peuple roumain a toujours vu dans la nature une amie capable de l'aider et qu'il a évité de la sorte d'entrer en conflit avec elle par l'action destructive d'une civilisation mal comprise. Sur un plan beaucoup plus vaste, une démonstration similaire nous est offerte par l'investigation attentive magistralement réalisée par Constantin C. Giurescu, l'historien érudit, dans un ouvrage portant sur le rôle de la forêt dans la vie du peuple roumain.

La poésie populaire — dont le déroulement débute presque toujours par l'invocation caractéristique à la *Feuille verte* — atteste, comme élément constitutif, le sentiment de la familiarité avec la nature. Les amoureux lointains s'envoient leurs pensées sur le doux rayon de la lune. Le soleil est un symbole amical de la vie, que nous retrouvons dans notre art décoratif depuis les temps les plus reculés, de même que l'image stylisée du sapin, qui semble avoir été chez les Daces un arbre sacré. Dans une ballade populaire — dont l'ancienneté se perd une fois de plus dans la nuit des temps, et qui a pour thème la prohibition de l'inceste ainsi que l'explication mythique du fait qu'il n'y a pas, dans le ciel, de rencontre entre le soleil et la lune, — le soleil paraît sous de doux traits humains, même s'il commet la faute de vouloir épouser sa sœur. Les étoiles président à l'existence et à la mort de l'homme. Dans l'un des chefs-d'œuvre de la poésie populaire: *le Berger aux brebis*, la nature tout entière veille sur la vie et la mort. Frappé à mort dans la solitude de la montagne, le pasteur, dans le dialogue lyrique avec le poète anonyme du peuple, communique sa conviction que la nature protectrice veillera à ce qu'il soit enterré selon la coutume, dont l'origine se perd dans les lointains. C'est le même sentiment que communique à ses fidèles brebis le berger de la célèbre ballade populaire *Mioritza* (l'Agnelle) dans son final d'apothéose. Lorsque, nouvel Icare, *le Maître Manolé* (dans la ballade tout aussi célèbre du même nom) s'envole de sur le toit du monastère de

l'Argeş — où il a été abandonné pour que ce chef-d'œuvre architectonique demeure insurpassé — sur le lieu de sa chute jaillira une source, substance de la construction d'une fontaine qui étanchera la soif des hommes. L'idée, présente dans la coutume populaire, de construire une fontaine près des grands chemins, en signe de rachat d'un péché ou d'action de grâce après avoir échappé à un grand danger se retrouve chez Brâncuşi, le grand sculpteur. C'est sous la forme d'une fontaine qu'il voyait, en imagination, le monument qu'il voulait ériger à Bucarest à la mémoire d'un grand savant moderne, Spiru Haret.

Il n'est pas étonnant que par ces traits spécifiques, par les chefs-d'œuvre qui lui sont dus, la création populaire roumaine ait éveillé de bonne heure l'intérêt de l'étranger. Dès le XVIIIe siècle les peuples européens manifestaient le désir de découvrir les racines les plus profondes de leur culture nationale, et ce désir ne fit que croître avec l'éclosion du romantisme; aussi n'est-ce pas pour eux seuls que les Roumains ont mis en relief les valeurs artistiques et humaines de la culture populaire. Les Romantiques plaçaient au centre de leur attention le folklore, la poésie populaire en premier lieu. C'est ce qui s'est passé aussi chez nous. Certains écrivains du XIXe siècle ont considéré la littérature populaire et particulièrement la ballade, non seulement comme un document du passé, mais comme un témoignage vivant et éloquent des forces créatrices de leur peuple en matière d'art. C'est dans cet esprit que Vasile Alecsandri — le poète national du milieu du siècle — réalise sa collection de *Poésies populaires des Roumains*. Les premiers recueils publiés (1852—1853), qui ne comprenaient que des ballades, ont immédiatement éveillé l'intérêt de l'étranger. En 1855 en paraissait à Paris une traduction signée par A. Ubicini; en 1856, paraissait en Angleterre une anthologie réalisée par H. Stanley; en 1857, à Berlin, une anthologie en allemand due à W. von Kotzebue. Jules Michelet, l'historien et l'écrivain bien connu, commentait, dès 1854, certaines des ballades recueillies par Vasile Alecsandri et en a traduit deux en français. La plupart de ces recueils de traductions font principalement état de *Mioritza* et du *Maître Manolé*, mais contiennent aussi d'autres ballades, *le Soleil et la Lune*, *le Dragon* qui, à leur valeur artistique, ajoutent le mérite d'une grande ancienneté. Plus tard, la sphère de l'attention s'élargit et incorpore les *basme* — ou contes merveilleux. Offrant aux lecteurs, dès 1862, le chef-d'œuvre *Une jeunesse sans vieillesse, une vie sans mort* * — pièce unique pour ainsi dire dans le trésor universel des contes, en raison du filon de méditation qui le parcourt: la lutte dramatique de l'homme avec le temps et la nostalgie de l'immortalité — Petre Ispirescu publie en 1882 ses *Légendes ou contes des Roumains* qui ont également fait l'objet de considérations élogieuses à l'étranger. Le savant folkloriste allemand Adolf Schullerus — auteur de l'index bien connu des contes roumains, paru en 1928 dans la prestigieuse collection de la Société de folklore d'Helsinki *Folklore Fellows Communications* — considère le conte roumain comme l'une des plus riches et des plus hautes expressions esthétiques de cette très ancienne forme d'art de l'humanité. Il fait valoir, de plus, le riche substratum de mythologie gréco-latine des contes forgés par le peuple roumain. L'attention très vite accordée à la littérature populaire ne s'explique pas seulement par le rôle joué par celle-ci dans l'idéologie des romantiques, mais aussi par le fait qu'étant imprimée, elle a bénéficié, dès le début, d'une diffusion plus large que les autres branches de l'art populaire. L'architecture paysanne, la peinture, la sculpture sur bois — les arts décoratifs en général — requièrent une étude sur place, ou tout au moins dans un musée. En échange, ces arts bénéficient d'un langage universel, les difficultés de la transposition dans une autre langue étant éliminées. Il a fallu le développement et le perfectionnement de la technique polygraphique, celle surtout de la reproduction en couleurs, pour que soient connues à l'étranger nos valeurs artistiques et humaines. C'est ce qui explique pourquoi certains chefs-d'œuvre — comme les célèbres fresques des murs extérieurs des monastères de Bucovina au nord de la Moldavie, parmi lesquels brillent d'un éclat tout particulier celui de Voroneţ, ou les icônes roumaines sur verre — ne sont parvenus que de nos jours à une célébrité européenne bien méritée. De même que la poésie populaire, on les apprécie aujourd'hui comme autant de témoignages éloquents de l'originalité de l'esprit créateur roumain, de son pouvoir de synthèse qui lui permet de rester ouvert aux relations avec les grandes cultures du monde sans altérer pour autant sa personnalité.

Une réalité fondamentale qui a facilité cette estime dans le monde moderne, c'est sans contredit, l'attention accordée de nos jours en Roumanie à la culture populaire. Cette attention s'est concrétisée sur les plans les plus divers: celui de l'étude scientifique par la mise en place de chaires d'université et la fondation d'instituts de recherche, dans le domaine de l'ethnographie et du folklore; celui de l'édition, par la publication de recueils,

---

* Voir page 15

d'albums, de disques, d'études, etc. ayant pour objet notre culture populaire; celui du spectacle, par l'organisation d'ensembles de chants et de danses populaires, dont la réputation n'est plus à faire sous presque toutes les latitudes; par l'encouragement apporté à la résurrection des traditions des maîtres-artisans populaires, entre autres celles de l'art ancestral de la céramique, qui vaut à nos potiers une notoriété européenne; enfin par l'organisation, à l'étranger, d'expositions présentant notre art plastique et décoratif. Cependant, tous ces résultats sont dus, plus que tout, au large processus de diffusion de la culture grâce à l'ampleur actuelle de l'enseignement, à la multitude et à la complexité des mass media. La culture au sein de laquelle se développent les talents des créateurs populaires en Roumanie socialiste non seulement s'est amplifiée d'une manière spectaculaire, mais encore a-t-elle gagné en qualité. L'interpénétration, l'échange de techniques et de valeurs entre la culture populaire et la culture moderne connaissent aujourd'hui une intensité qui ne saurait être comparée à celle des siècles passés.

Il n'en est pas moins vrai que cette interpénétration sur des plans supérieurs implique aussi les signes d'un processus de modification, sinon de substance, du moins des moyens d'expression de notre culture et de notre art populaires. Bénéficiant de la riche amitié des livres, dépositaires de la culture nationale et universelle, ayant souvent à domicile les ouvrages de nos grands poètes modernes, il arrive que des hommes doués de talent — et qui autrefois ne se seraient manifestés qu'oralement ou n'auraient fait que noter leurs chansons dans des cahiers, en restant le plus souvent dans l'anonymat — connaissent aujourd'hui la tentation d'écrire et de publier. Et avec elle, non seulement le désir d'affirmer, par leur signature, leur propre personnalité, mais aussi la tendance à s'approprier certains éléments du système métaphorique de la poésie moderne. Ce faisant, ils passent en fait de la sphère du folklore à celle de la littérature citadine. Ainsi, nombre de talents, et non des moindres, évoluent-ils à l'instar de tant d'autres écrivains roumains qui, partant des sources folkloriques, ont créé une œuvre propre, originale. Des réalités contemporaines, des pensées nouvelles entrent dans l'univers traditionnel de la littérature populaire. De même, des paysans qui ont, dans leurs villages, de petits musées d'arts plastiques — où se trouvent souvent exposés des tableaux offerts par des peintres roumains modernes — essaient de réaliser une peinture et une sculpture éloignées des canons traditionnels. On voit se multiplier chez nous les expositions « d'art naïf » qui ces temps derniers ont commencé d'ailleurs à connaître une vogue internationale. Des rythmes et des modes du musique citadine ont commencé à pénétrer dans la chanson populaire. Cependant nombre de forgeurs d'art populaire entendent conserver leurs moyens d'expression traditionnels et, au besoin, les enrichir et les nuancer.

Gh. Focşa, le très compétent directeur du Musée du Village, de Bucarest, nous en fournit des exemples éloquents. Jusqu'où ira ce processus, c'est ce que nous ne saurions dire. Il en est encore à ses débuts. Une chose demeure certaine, même en ce qui concerne l'avenir de la culture et de l'art populaires en Roumanie. Quelle que soit leur évolution dans le sens du rapprochement de l'art et de la culture des villes, les créations populaires ne pourront pas trahir dans leur essence tant de millénaires de féconde continuité. De cette manière aussi l'âme roumaine trouvera son expression, même si dans notre futur art populaire le langage artistique sera autre que celui que requiert la tradition. Aujourd'hui les talents authentiques du peuple connaissent une entière liberté d'affirmation. L'art populaire — et l'art moderne, l'art citadin — n'auront qu'à gagner de ce processus qui ne peut qu'amplifier et nuancer leurs relations.

GRUÏA, FILS DE NOVAC

(fragments de ballade)

En Haţeg y a-t-un bistrot
Où l'vin d'l'emp'reur coule à flots
Où bergers boivent leurs gages
Où charr'tiers chevaux engagent.
Avec des fill' est Gruïa
Avec l'une son vin boit
L'autre fait son lit le jour
A la troisième fait l'amour.
Quand sa mère l'a appris
Chemin du bistrot a pris,
Au bouchon quand arriva
Se prit à dire à Gruïa:
— Voyons, Gruïa, toi mon fieu,
Te prie, pour l'amour de Dieu,
Quitte ces lieux pour toujours,
Le vin, les fill' et l'amour.
Tes habits perdras à boire,
Va-t-en plutôt à la foire,
A Arad on y a toujours
De bons bœufs pour les labours.
Vends ton ch'val contre deux bœufs
Vends tes arm' pour encor' deux
Chez toi en as aussi deux
Au labeur t'auras six bœufs.
Et qu'est-ce que fait Gruïa ?
A la foire vite s'en va.
Vend son cheval pour deux bœufs.
Et ses arm' pour encor' deux.
Puis s'en revient au village
A sa mèr' tient ce langage:
— O mère, mère chérie,
Qui me tiendra compagnie ?
— Ta sœurette Roxandra.
— Un fouet qui me fournira ?
Des cheveux qu'on lui coup'ra,
Car sept tresses elle possède
De beaux cheveux fins et raides.
Et qu'est-ce que fait Gruïa ?
Cheveux à sa sœur coupa
Et un fouet s'en fabriqua,
Ses bœufs au joug attela
Et sa terre cultiva
Matin et soir laboura.

. . . . . .

Un jour où Roxandra fière,
Puisait l'eau à la rivière,
Voilà que tête tournant
Et p'tit nuage apercevant:
— Frère chéri, frérot sage
Qu'est-ce que là-bas ce nuage ?
— Point de nuage vois au loin
Mais j'y vois les Turcs païens
Qui sucent l'sang des Roumains.
De me tuer ont grande envie
Car leur fis mal en ma vie.
Ces paroles point n'achevaient
Que les Turcs étaient tout près.
« Bon travail » qu'ils lui souhaitent
Et lui remercie d'la tête.
— Bien le bonjour, laboureur.
— J'vous en remercie, messeigneurs !
— N'as-tu point vu chevauchant
L'Gruïa à Novac le Grand ?
— Peut-être l'ai-je aperçu
Et ne l'ai point reconnu;
Tête haute il est passé
Comme le vent a filé.
En Haţeg y a-t-un bistrot
Où l'vin d'l'emp'reur coule à flots,
Où bergers boivent leur gages
Où charr'tiers chevaux engagent.
Avec des fill' est Gruïa
Avec l'une son vin boit
L'autre fait son lit le jour
A la troisième fait l'amour,
Aux Turcs ne songe en ce jour.

Mais qu'est-ce que les Turcs font ?
Vers le bistrot ils s'en vont.
V'là qu'un Turc, soldat fameux
Ainsi s'adressa à eux:
— O Turcs, êtes fous, ma foi !
Restez, ne courez pas là,
Point n'y trouverez Gruïa
Car pour vous en emparer
Tenez, n'avez qu'à le lier
Y a un an que je l'ai vu
Sur place l'ai reconnu
Depuis qu'avons tout pillé
Et qu'avec lui j'ai lutté.
Mais les Turcs qu'est-ce qu'ils font ?
Gruïa entouré ils ont
L'ont ligoté bel et bon.
Puis un Turc, mauvais génie
Va vers Gruïa et s'écrie:
— Quelle genr' de mort tu préfères ?
Mourir par le cimeterre
Par mass' mordre la poussière ?
Mais Gruïa ainsi parla:
— Faites comme il vous plaira!
A ma mère laissez-moi,
Vous prie une lettre écrire
Pour que mon sort puisse lire,
Lui envoyer mon pipeau
Et de la terr' pour mes os.
Dans ma poche dois chercher
Ma plume et mon encrier
Et sortir de mon chapeau
Feuill' de papier aussitôt.
Mais les Turcs qu'est-ce qu'ils font ?
Liens du bras gauche défont;
Gruïa était satisfait
Parce que gaucher était;
Point ne met main au chapeau
Pour feuill' de papier tantôt,
Point en poche d'main à fourrer
Pour en sortir plume, encrier,
Mais pour un sabre effilé
Au tranchant bien aiguisé
Et s'en sert de façon telle
Qu'Turcs sur le sol amoncelle.
La fuite seule a sauvé
Ceux qui en ont réchappé;
A un seul vie a laissé
Pour qu'il aille tout conter.

Sœurette, sœurette mienne,
Viens donc et les bœufs amène,
Il n'fait point jour, c'est le soir
Faut rentrer au logis car,
J'ai labouré, j'ai semé
Et le blé mûr ai fauché !
Puis les bœufs il a menés
Et chez sa mère est rentré.
Gisaient gerbes de Turcs, loin
Liés au col de rouges liens.

Récolté par I. G. Bibicescu (Banat)

Traduit par ANDRÉE FLEURY

TUDOR DE VLADIMIRI

Si toutes les charrues vont,
Seule, la mienne dit: non !
Dieu-le Père l'a coincé.
Or, ce même Dieu devrait
La faire à nouveau marcher.
Marcher autrement. Je vais
Couper un sacré sillon,
A la barbe du démon !
Pour que le boyard repu
Ne l'oublie jamais plus !
Et je ferai des semailles
Arrosées vaille que vaille,
De mon sang comme de pluie,
Redonnant au grain la vie;
Des semailles je ferai
Comme on n'en a guère fait:
Sèmerai d'la grain' d'agent,
Il pouss'ra de brav' paysans;
Sèmerai des grains bien ronds
Qui n'ont du blé que le nom:
Grains de plomb, d'fer et de feu
Qui monteront jusqu'aux cieux.
Moi, j'ai pu et voulu vendre
Ma chemise pour un sabre;

De ma folle charrue, fis
Des canons et des fusils.
Vois-tu ? labourant comm'ça
C'est fini tous les tracas.
Cesse de pleurer, Marie,
Garde tous tes beaux soucis
Pour les soins de la maison,
De nos filles et garçons.

Ne pleure pas si je meurs,
Ça pourrait porter malheur
Aux terres que nous aimons,
Que nous labourons, fauchons
Et leurs moissons centuplons.
Cessez, tous d'vous attrister !
Espérez ! Vous le pouvez:
Tudor-Sire est avec vous !
Puisse Dieu être avec nous !

Récolté par G. Dem. Teodorescu (Olténie)

Traduit par D.I. SUCHIANU

AVRAM IANCOU, D'OÙ VIENS-TU ?

— Avram Iancou, d'où viens-tu ?
— De la foire de Sibiu !
— Et, dis, qu'en rapportes-tu ?
— Ben, des tas d'or et d'argent.
Tiens ! Ecoute-les tinter !
Regarde-les scintiller !
— Ma foi, depuis que sur terre
Je promène mes misères,
Onques n'en ai vu autant,
Autant d'or et tant d'argent !
Mais, dis: toi, qu'as-tu besoin
De richesses ? Tu n'as point
Femme, enfants, neveux, parents ? !
— Si ! J'en ai ! Moi, ma famille
C'est un pays qui me prie,
De faire valoir son droit;
J'ai centaines de soldats
Accourant de pas en pas !
— Et quel sera leur ouvrage ?
— Brûler, briser l'esclavage !
Du taillable de naguère,
Dans son sommeil millénaire,
Je ferai un peuple roi,
Comme il le fut autrefois !
Je veux que son temps revienne !
Que, roi, il le redevienne !
— Dieu te bénisse, mon gars !
Nombreux furent tes exploits;
Fais-en d'autres, par centaines,
Pour que, tous, on s'en souvienne !

Récolté par S. Fl. Marian (Transylvanie)

Traduit par D.I. SUCHIANU

[AMOURS CHÈRES, AMOURS BELLES]

Amours chères, amours belles,
Vous, qui chantez comme oiselles,
Partout, sur l'eau, dans les airs,
Dans les bois, sur les prés verts,
Jusqu'aux pics des monts déserts !
Quand l'amour est grand, il va
Troubler tous les braves gars;
S'il est plus léger, il guette
Le tendre cœur des fillettes;
Il passe par boues et lie,
Lie qui point ne le salit;
Il traverse les limons
Et affole les garçons;
Pass' par l'eau, sans se noyer
Et fait les filles pleurer;
Pass' par le feu, et s'en sort
Cent fois plus voleur encore.

Récolté par Vasile Alecsandri (Transylvanie)

Traduit par D.I. SUCHIANU

[VERTE FEUILLE DES SOMMETS]

Verte feuille des sommets,
Mon homme s'en est allé.
Alors, je pris trois œillets,
Trois œillets que je plantai
Devant la porte d'entrée.
Mon homme n'est pas rentré !
Les trois fleurs ont refleuri.
Mon aimé, très loin d'ici
Est plus que jamais parti !
Un seul œillet s'est fané,
Rabougri et desséché
Parce que mon bien-aimé,
Mon bien-aimé m'a quittée.

Feuille verte de muguet
Qui vais-je donc envoyer,
Envoyer en messager
Lui porter mon cœur brisé ?
Enverrai-je le Soleil,
Sa chaleur, ses feux vermeils ?
Il lui portera des fleurs
Qui ont perdu leur senteur;
Ou bien, j'enverrai la Lune
Miroir de mon infortune.
Elle ne porte pas de fleurs,
Mais une froide fraîcheur;
Ou bien, j'enverrai le vent
Messager de mon tourment,
Le vent qui vole à grands pas
Et que personne ne croit.

Récolté par G. Dem. Teodorescu (Munténie)

Traduit par D.I. SUCHIANU

LA HORA DE HIGLER

Higler avec ses soldats
Ch'min dans les monts se fraya
Qu'Dieu en aid' n'y vienne pas!

A pas fait ça pour moutons
Mais pour recrues à son front
A pas fait ça pour brebis
Mais pour les garçons d'ici

Et il a franchi les crêtes
Rasé les cheveux d'ma tête
Parmi les recrues y m'jette
M'colle un fusil sur les bras:
— Tiens, mon gars, puis apprends-toi
J't'apprendrai l'jour à tirer
La nuit au bloc vais t'flanquer.

C'était du temps de l'All'mand
Pareil au fossé gluant,
Higler nous t'nait enchaînés
Pouvions pas l'foutre au fossé.

Sois maudit, Higler; de rage
Tous les gens de mon village
Crachent sur toi au passage.

Feuille verte de prairie
Moi su'l front de Galicie,
Feuille verte sous la lune
Eux chez nous, dans not' commune!

C'était au temps du carême
Et des Pâques fleuries même
Où qu'les arbres verdissaient
Mais que les homm's, eux, mouraient
Sur tous les fronts ici, là
Dans tous les champs où l'on s'bat
Dans tous les fossés, hélas !

On a quitté nos foyers
N'y reste que pauvreté
Et puis on nous a menés
Chez les Russes sur le front
Y en avait à foison
Y en avait à foison.

Le Russe était à s'défendre
Higler chassait, pour s'détendre
C'qu'il chassait c'était pas l'ours
Mais tout le peuple de l'URSS
Mais l'ours l'a si bien serré

Qu'n'est pas près de l'oublier
Et si ça lui a pas suffi
Peut'core l'serrer à l'envi.

Bonjour, bonjour, mon pays.
Je r'viendrai, me revoici.
Bonjour mes parents, mes frères
Bonjour ô ma douce terre
Bonjour ma mère chérie
Sèche tes pleurs, je t'en prie.
O mère de tant de fleurs
Combien grande est ta douleur.

Que de mères éprouvées
Que de filles non-mariées !
Mais toi de joie pleureras
Ton fils à toi, reviendra
Parc'qu'on a brisé nos chaînes
Sauté hors du fossé même.
Fini le fossé gluant
Et plus de chaînes d'All'mand,
Les armes on les a tournées
Et sur Higler dirigées.

Le jour, la nuit, on tirait
Et Higler on l'poursuivait
Lui et ses soldats d'acier
Les morts derrièr' lui restés
Les morts de la terr' gisant
La malédiction du vent
Sur sa tomb' toujours tonnant.

Higler, maudit t'es resté
Nos fers ont été brisés
Toi, à jamais enterré.

Récolté par Cicerone Theodorescu (Transylvanie

Traduit par ANDRÉE FLEURY

LE TRACTEUR À PÈRE GEORGES

Fleur de blé, fleur verte d'orge,
V'là l'tracteur à Père Georges !
Dès l'aube le fier compère
S'en va remuer la terre.
Le sillon par lui coupé
Passe sur d'anciens marais.
Il laboure, et réfléchit
A son beau futur maïs
Au gros grain appétissant.
Plus l'ancien étang fut grand,
Plus le pain en sera blanc.
Allez le dire à la ronde:
Que rien n'égale en ce monde
L'œuvre qu'on fait à plusieurs,
Coude-à-coude et cœur-à-cœur.

Récolté par Teodor Balş (Botoşani — Moldavie)

Traduit par D.I. SUCHIANU

AUBE, MA JOLIE

Aube, ma jolie,
Aube, mon amie,
Ne te presse pas,
Ne m'encercle pas
Que n'ait apprêté
Le blanc voyageur
Un' fournée de pain,
Un' de maïs fin,
De vin, neuf barils,
Neuf fûts de raki,
Du troupeau joli
Un' belle génisse
Pour qu'il s'en nourrisse.
Aube, ma jolie,
Aube, mon amie,
Ne te presse pas,
Ne m'encercle pas
Que n'ait apprêté
Le blanc voyageur
Cierge en cire claire
Dont il ait lumière,
Long voile de toile,
Essuie-mains léger
Dont il soit paré.

Aube, ma jolie,
Aube, mon amie,
Ne te presse pas,
Ne m'encercle pas
Que n'ait apprêté
Le blanc voyageur
Un char qui l'emmène,
Deux bœufs qui le traînent,
Car il doit errer
D'un monde à un autre,
D'un pays à l'autre:
Du pays d'désir
A çui sans désir,
Du pays d'pitié
A çui sans pitié.
Aube, ma jolie,
Aube, mon amie,
Ne te presse pas,
Ne m'encercle pas
Que n'ait apprêté
Le blanc voyageur
Neuf messag's encor
Tout brûlés aux bords.
Pour les envoyer
Aux parents aimés,
Qu'ils viennent ici
Pour pleurer aussi.

O prie, ô supplie
Sept maîtres maçons,
Sept bons compagnons,
De bien te murer
Mais de te laisser
Sept lucarn's au mur
Avec barreaux durs.
Par l'un' te viendront
Lumière et pain blanc;
Par l'un' te viendront
Source d'eau bien claire,
L'amour de ton père;
Par l'un' te viendra
Le blé en épis
Avec tout son fruit;
Par l'un' te viendra
Un sarment de vigne
Avec tout son fruit;
Par l'un' te viendra
Le soleil doré
Pour te réchauffer;
Par l'un' te viendra
Le souffle du vent,
Pour te rafraîchir,
T'empêcher d'pourrir.

Lèv'toi, Jean, lèv'toi
Et redresse-toi,
Au fond d'la vallée
Vois cette arrivée:
Un grand cheval d'ombre
Tout vêtu de sombre,
Etriers d'argent,
Sangle en fils brillants,
Selle bien arquée,
Rên's en soie tissée,
Il veut t'emporter.
Lèv'toi, Jean, lèv'toi,
Au fond d'la vallée
Vois cette arrivée:
Un grand cerf tout noir,
Qu'a-t-il dans ses bois?
Berceau d'soie tissée,
Veut t'y emporter.
A grand'peine il dit:
Va-t'en, cerf, d'ici,
J'ai pour amis chers
Quelques chasseurs fiers,
Ils vont te tuer
Et me ramener.
A grand'peine il dit:
Patiente, patiente,
Moi j'endure aussi
Le vent, les soucis,
Le soleil et l'eau
Glacée du ruisseau;
S'agit pas d'donner,
S'agit d'patienter.
S'il fallait donner,
Donn'raient tes enfants
Un'charrue chacun,
Avec ses bœufs bruns,
Un troupeau d'brebis
Et le pâtre aussi,
Pour t'avoir encor,
Te r'prendre à la mort.
S'agit pas d'donner,
S'agit d'patienter.

Lèv'toi, Jean, lèv'toi,
Regarde-nous bien
Et tends-nous la main;
Car on est venu
Parce qu'on a su
Qu'tu pars en voyage,
Chaussé de rosée,
De brume habillé,
Sur le long chemin
Sans ombrage aucun,
Ch 'min de soleil grand:
Y mang'ras du vent,
Des traces de bise,
De la terre grise.
Les ponts sont gardés,
Les remparts veillés,
Y a des péagers.
Et nous te prions,
Nous te supplions,
Grandement crions:
Assure-toi bien,
Prends garde au chemin,
Ne va pas à gauche
Car là-bas la route
Est mauvaise toute,
Buffles y labourent,
Chardons sont autour;
Sur les tabl's y a rien,
Cierges sont éteints.
A ta droite iras,
La route est là-bas
Nette et bien tracée,
D'bœufs blancs labourée,
De froment semée;
Tables sont dressées,
Torches allumées.
Tu suivras alors
Voie de soleil d'or
De jour brille au ciel,
De nuit sur les mers.

Région de Gorj (Olténie)

Traduit par ANNIE BENTOÏU

UNE JEUNESSE SANS VIEILLESSE ET UNE VIE SANS MORT

Il était une fois; car si cela n'avait été, on ne l'aurait jamais conté; du temps où les peupliers faisaient des noisettes, et les saules des violettes; du temps où les ours se battaient à coups de queue; du temps où les loups embrassaient les agneaux comme des frères; du temps où on ferrait les puces à raison de quatre-vingt-dix-neuf livres de fer à chaque patte, après quoi elles s'élançaient tout en haut du ciel pour nous en rapporter des contes;

au temps où les mouches
signaient les parois,
qui point n'y croit
est plus menteur que moi,

il était une fois un grand empereur et une impératrice, tous deux jeunes et beaux, qui désiraient des enfants et firent plusieurs fois tout ce qu'il fallait faire pour en avoir; ils allèrent ensemble consulter des guérisseurs et des philosophes, pour leur demander d'examiner les étoiles et d'en apprendre si oui ou non, un enfant leur naîtrait; mais en vain. Enfin l'empereur se laissa dire qu'il y avait, dans un hameau du voisinage, un petit vieux très habile, et l'envoya chercher; mais celui-ci fit répondre aux messagers qu'on vienne le trouver, puisqu'on avait besoin de ses services. L'empereur et l'impératrice se mirent donc en route, accompagnés de quelques grands boyards, d'officiers et de domestiques, vers le logis du petit vieux. Celui-ci, dès qu'il les vit poindre à l'horizon, s'en vint à leur rencontre et leur dit:

— Santé et bienvenue; mais que cherchez-vous tant à savoir, Sire? Votre désir ne vous vaudra que du chagrin.

— Ce n'est pas ce que je suis venu te demander, répliqua l'empereur; si tu as quelque remède qui puisse nous faire avoir des enfants, donne-le-moi.

— J'en ai, répondit le petit vieux; mais vous n'aurez qu'un seul fils. Il sera un Beau-Garçon au cœur tendre, et vous n'en jouirez pas.

Emportant les remèdes, le couple impérial s'en retourna gaîment au palais et quelques jours plus tard, l'impératrice se trouva enceinte. Et tous les sujets de l'empire, et la cour, et les serviteurs de la cour furent heureux de l'aventure.

Mais peu avant l'heure de naître, l'enfant se mit à pleurer si fort que personne ne pouvait l'apaiser. L'empereur lui promit tous les biens de ce monde, mais ce fut en vain, il pleurait toujours.

— Tais-toi, mon petit, disait l'empereur, je te donnerai tel ou tel empire à conduire; tais-toi, mon fils, je te donnerai pour femme telle ou telle princesse — et bien d'autres consolations de ce genre; enfin, voyant qu'il continuait à pleurer: tais-toi, mon enfant, ajouta-t-il, je te donnerai *Une Jeunesse sans vieillesse et une vie sans mort.*

Aussitôt l'enfant se tut, et vint au monde; les hérauts publièrent la nouvelle au son des tambours et des trompettes, et il y eut de grandes réjouissances d'un bout à l'autre de l'empire, une bonne semaine durant.

Plus l'enfant grandissait, plus il devenait perspicace et hardi. On l'envoya aux écoles, auprès de grands philosophes, et ce que d'autres enfants apprennent en un an, il l'apprenait en un mois; ce qui faisait que l'empereur ici mourait de joie, là ressuscitait. Tous les sujets de l'empire étaient fiers de penser qu'ils auraient un jour un empereur aussi sage et aussi instruit que le roi Salomon. Mais depuis quelque temps, le prince semblait atteint de quelque mal, car du matin au soir il était abattu, mélancolique, rêveur. Et le jour de ses quinze ans, l'empereur étant à un grand festin, entouré de tous les boyards et de tous ceux qui étaient au service de l'empire, Beau-Garçon se leva de table et dit:

— Père, voici venu le temps de me donner ce que tu m'as promis à ma naissance.

A ces mots l'empereur se sentit envahi de tristesse; il répondit:

— Mais enfin, comment veux-tu, mon fils, que je te fasse un don aussi extraordinaire? Si je te l'ai promis alors, c'était simplement pour te consoler.

— Si tu ne peux me le donner, il me faudra errer d'un bout à l'autre de la terre, jusqu'à ce que je trouve ce qui m'a été promis et pour quoi je suis né.

Alors tous les boyards et l'empereur lui-même tombèrent à genoux, le suppliant de ne point quitter le pays; car, disaient les boyards: « Ton père est vieux désormais; nous te ferons monter sur le trône et t'amènerons pour épouse la plus belle princesse qu'ait jamais vue le soleil », mais rien ne put le faire revenir sur sa décision; il restait ferme comme roc; ce que voyant, son père l'autorisa à partir et commanda pour lui des provisions de route et tout le nécessaire.

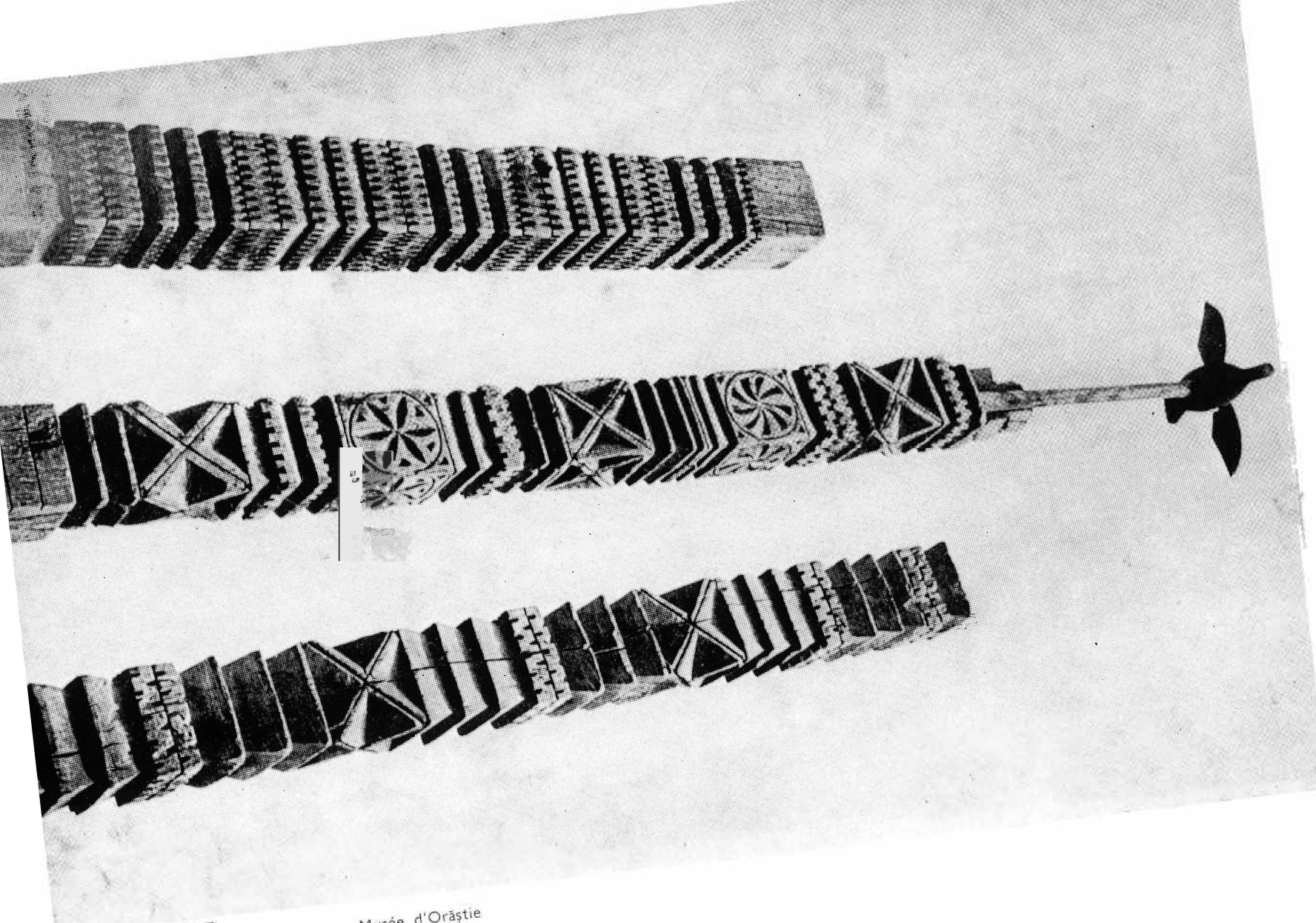
Alors Beau-Garçon s'en alla visiter les écuries de la cour, où se trouvaient réunis les plus beaux étalons de l'empire, aux fins d'en choisir un pour sa monture; mais il lui suffisait de poser la main dessus et de leur empoigner la queue pour les renverser sans effort; tous les chevaux y passèrent. Il était sur le point de sortir lorsqu'en jetant un dernier coup d'œil sur les stalles, il aperçut dans un coin un cheval efflanqué, tout couvert de plaies et de morve; il alla le voir de plus près; et il ne l'eut pas plutôt saisi par la queue, que le cheval tourna la tête et dit:

— Maître, qu'ordonnez-vous? Le ciel soit loué de m'avoir laissé en vie, pour sentir encore sur moi la main d'un vrai brave !

Et se raidissant sur ses jambes, il se tint droit comme un cierge. Alors Beau-Garçon le mit au courant de son projet, et le cheval de répondre:

— Pour réaliser votre désir, il vous faut demander à votre père le glaive, le javelot, l'arc, le carquois, les flèches et les habits qu'il portait lui-même à votre âge; quant à moi, il vous faudra me soigner de vos propres mains pendant six semaines; mon orge, vous me la donnerez bouillie dans du lait frais.

Tapis mural de Moldavie (détail) ▶



Musée d'Orăştie

L'empereur fit apporter tous les objets indiqués par le cheval, puis il manda l'intendant de la cour et lui ordonna d'ouvrir tous les coffres à habits, afin que son fils y puisse choisir ceux qui lui plairaient. Beau-Garçon, après avoir fouillé dedans trois jours et trois nuits de suite, trouva enfin, au fond d'un vieux coffre, les armes toutes rouillées et les vêtements que portait son père avant son mariage. Il se mit en devoir de fourbir ses armes et six semaines plus tard, il était parvenu à les faire reluire comme un miroir. Entre temps il soignait son cheval, selon ses instructions. Ce qui ne fut pas une petite affaire; mais il finit par la mener à bien.

Lorsque le cheval apprit de la bouche de Beau-Garçon qu'armes et vêtements étaient nettoyés et en ordre, il s'ébroua soudain et toutes les croûtes, toute la morve tombèrent d'un coup de sur son corps; il se retrouva la peau nette, tel que sa mère l'avait fait, un superbe cheval dodu, puissant et quatre fois ailé; et Beau-Garçon, l'ayant considéré, déclara:

— Nous partirons d'ici trois jours.

— A vos ordres, mon maître; je suis prêt dès aujourd'hui, si c'est votre bon plaisir, répondit le cheval.

Au matin du troisième jour, toute la cour, tous les sujets de l'empire étaient plongés dans la désolation. Beau-Garçon, équipé comme un brave, le glaive à la main, et monté sur le cheval de son choix, prit congé de l'empereur, de l'impératrice, des boyards grands et petits, des soldats et de tous les gens de la cour, lesquels, les larmes aux yeux, l'imploraient de renoncer à ce voyage qui pouvait le mener à sa perte; mais éperonnant son cheval, il sortit par la grand'porte en coup de vent, suivi par les chariots remplis d'argent et de victuailles et par quelque deux cents soldats que l'empereur avait choisis pour sa suite.

Quand il se vit hors du domaine de son père et eut atteint une contrée sauvage, Beau-Garçon distribua tout son bien aux soldats et, prenant congé d'eux, les renvoya, retenant pour lui juste autant de vivres qu'en pouvait porter son cheval. Et se dirigeant vers l'Orient, il chemina sans arrêt durant trois jours et trois nuits, à la fin desquels il déboucha sur une vaste plaine entièrement recouverte d'ossements humains.

Comme ils faisaient halte pour reprendre haleine, le cheval lui dit:

— Sachez, mon maître, que nous sommes ici sur les terres de la Sorcière Epeiche, si méchante qu'elle tue tous ceux qui y posent le pied. C'était jadis une femme comme les autres, mais ses parents, à qui elle n'obéissait pas et qu'elle tourmentait de toutes les manières, l'ont maudite, ce qui fait qu'elle s'est changée en Epeiche; pour le moment elle est auprès de ses enfants, mais demain, dans ce bois que voilà, nous la rencontrerons qui voudra vous tuer; elle est immense; n'ayez point de crainte et tenez-vous prêt, l'arc tendu pour la frapper d'une flèche, glaive et javelot à portée de la main, pour pouvoir vous en servir au besoin.

Puis ils prirent quelque repos; mais ils faisaient le guet à tour de rôle.

Le lendemain, au point du jour, on s'apprêta à traverser le bois. Beau-Garçon sella son cheval et ajusta les rênes, serrant la sangle plus fort que d'habitude, puis ils partirent au trot; soudain on entendit des coups et des craquements épouvantables. Et le cheval dit:

— Maître, tenez-vous prêt, voici venir la Sorcière Epeiche.

Elle s'en venait, je vous jure, si vite qu'elle en renversait les arbres au passage; mais le cheval s'envola, rapide comme le vent, juste un peu au-dessus d'elle et la flèche tirée par Beau-Garçon lui emporta une patte; il était sur le point de viser à nouveau lorsqu'elle se mit à crier:

— Arrête, Beau-Garçon, je ne te ferai point de mal !

Et voyant qu'il n'y croyait guère, elle lui mit sa promesse par écrit, en signant de son sang.

— Longue vie à ton cheval, Beau-Garçon, ajouta-t-elle, car c'est un cheval fée; sans lui, je t'aurais croqué à belles dents; mais c'est toi qui as eu le dessus; sache que jusqu'ici nul mortel n'a osé s'engager si avant dans mes terres; les quelques écervelés qui l'ont tenté ne sont parvenus qu'à la plaine où tu as vu leurs os.

Ils raccompagnèrent la Sorcière à son logis, où elle offrit à Beau-Garçon un bon repas et le traita avec toute la générosité qu'on doit au voyageur. Mais pendant qu'on était à table, trinquant et mangeant, et que l'Epeiche gémissait de douleur, Beau-Garçon tira de sa besace la patte qu'il avait soigneusement conservée, la remit en place et elle guérit aussitôt. Folle de joie, l'Epeiche ordonna un festin qui dura trois jours sans interruption, et supplia Beau-Garçon d'épouser une de ses filles, toutes trois belles comme des fées; il refusa, disant tout net ce qu'il allait chercher; à quoi elle répondit:

— Avec le cheval que tu as, et avec ton courage, je crois que tu parviendras à tes fins.

Trois jours plus tard, bien équipés, ils reprenaient leur route. Et Beau-Garçon chemina longtemps, longtemps, sur une route qui semblait sans fin; lorsqu'il eut franchi les frontières de l'Epeiche, il se trouva devant une belle plaine dont une moitié était couverte d'herbe fleurie, tandis que l'autre était toute brûlée. Alors il demanda au cheval:

— Pourquoi donc cette herbe est-elle brûlée?

El le cheval de répondre:

— Nous sommes ici sur les terres de la Sorcière Scorpion, sœur de l'Epeiche; elles sont si mauvaises qu'elles ne peuvent pas vivre ensemble; la malédiction de leurs parents a fini par les frapper, et c'est pour cela qu'elles sont devenues des bêtes fauves, telles que tu les vois; la haine qu'elles se sont vouée est épouvantable, chacune en veut à la vie de l'autre, elles se ravissent leurs terres sans arrêt; quand la Sorcière Scorpion est très en colère, elle crache du feu et de la poix brûlante; il faut croire qu'elle vient de se quereller avec sa sœur, et qu'en venant la rejeter hors de son domaine elle a brûlé toute l'herbe au passage; elle est encore plus méchante que sa sœur et elle a trois têtes. Prenons un peu de repos, mon maître, et soyons prêts demain au petit jour.

Dès l'aube, ils se préparèrent au combat avec autant de soin qu'en entrant sur les terres de l'Epeiche; et ils partirent. Soudain s'éleva un hurlement et un vrombissement plus terrible que tout ce qu'ils avaient jamais entendu.

— Tenez-vous bien, mon maître, car voici s'approcher la Sorcière Scorpion !

Gueule béante entre ciel et terre et crachant des flammes, celle-ci s'en venait comme un ouragan; mais de son côté, le cheval s'élança rapidement dans les airs, un peu plus haut qu'elle et un peu à l'écart. La flèche de Beau-Garçon lui emporta une tête; il visait la seconde lorsque la Sorcière en larmes le supplia de l'épargner, jura de ne rien lui faire de mal et pour l'en assurer, lui signa un écrit de son propre sang. Le festin qu'elle offrit à Beau-Garçon fut encore plus riche que celui de l'Epeiche; de son côté, il lui rendit la tête que sa flèche avait emportée, cette tête se recolla dès qu'il l'eut mise en place, et trois jours plus tard ils repartaient.

Hors des frontières de la Sorcière Scorpion, ils continuèrent à avancer, loin, très loin, et arrivèrent enfin au bord d'un champ couvert de fleurs où régnait

un printemps éternel; chaque fleur était merveilleusement belle et répandait un parfum suave qui vous montait à la tête; une petite brise soufflait doucement. C'est là qu'ils firent halte, et le cheval déclara:

— Jusqu'ici, mon maître, tant bien que mal, nous nous sommes tirés d'affaire; il nous reste encore un obstacle, car un grand danger nous attend; si, Dieu aidant, nous réussissons cette fois encore, eh bien, c'est que nous sommes vraiment braves. Droit devant nous se trouve le palais qui abrite *Une Jeunesse sans vieillesse et une vie sans mort.* Ce palais est entouré d'une forêt haute et drue, où vivent tous les fauves les plus cruels du monde; jour et nuit ils sont à l'affût, sans répit, et leur nombre est grand; impossible de se battre avec eux; traverser cette forêt est hors de question, mais nous ferons de notre mieux pour sauter par-dessus.

Après un repos d'un jour ou deux, on se prépara à nouveau et le cheval, retenant son souffle, dit:

— Serrez la sangle, maître, de toutes vos forces, et en selle ! Tenez-vous bien ferme sur les étriers, accrochez-vous à ma crinière et collez vos jambes contre moi, pour ne pas entraver mon vol.

Beau-Garçon enfourcha son cheval; on fit un essai, et une seule minute leur suffit pour arriver à la lisière du bois.

— Maître, reprit le cheval, c'est l'heure où l'on donne à manger aux fauves, ils sont tous rassemblés dans la cour; passons.

— Passons, dit Beau-Garçon, et à la grâce de Dieu !

Ils s'élevèrent haut dans le ciel et virent briller le palais d'un si magnifique éclat, qu'on pouvait bien regarder en face le soleil, mais pas un palais pareil. Ils survolèrent les bois et au moment de se poser au bas du perron ils effleurèrent à peine, du bout d'un sabot, la cime d'un arbre et soudain toute la forêt s'anima: les fauves hurlaient à vous faire se dresser les cheveux sur la tête. On se dépêcha de se poser sur le sol; et si la maîtresse du château ne s'était pas trouvée dehors, en train de nourrir ses enfants (elle appelait ainsi les bêtes du bois), Beau-Garçon et son cheval eussent certainement été mis en pièces.

S'ils eurent la vie sauve, c'est surtout qu'elle fut bien aise de les voir, car elle n'avait jamais vu d'être humain parvenir jusque-là. Elle retint les fauves, les apaisa et les renvoya à leur place. La maîtresse des lieux était une fée, longue, mince, souple et jolie à ravir ! En la voyant, Beau-Garçon en resta cloué sur place. Mais elle, l'ayant gentiment regardé, lui dit:

— Soyez le bienvenu, Beau-Garçon ! Que cherchez-vous par ici?

— Nous cherchons, dit-il, *Une Jeunesse sans vieillesse et une vie sans mort.*

— Si vraiment vous cherchez ce que vous dites, eh bien, c'est ici.

Il mit donc pied à terre et pénétra dans le château. Deux autres femmes l'accueillirent, jeunes aussi: c'étaient les sœurs aînées. Il se mit en devoir de remercier la fée de les avoir tirés hors du danger; elles, toutes joyeuses et animées, préparèrent un repas savoureux, qui fut servi dans des vases d'or fin. Le cheval fut laissé paître en liberté; peu après on les fit connaître à tous les fauves, et ils purent se promener tranquillement dans la forêt.

Les trois femmes le prièrent d'habiter dorénavant chez elles, car, disaient-elles, elles en avaient assez de leur solitude; de son côté, Beau-Garçon accepta sans se faire tirer l'oreille, aussi satisfait qu'on peut l'être quand on obtient justement ce qu'on avait cherché.

Peu à peu, ils s'habituèrent les uns aux autres; il leur conta son histoire, ses aventures avant d'arriver jusqu'à elles, et bientôt il épousa la plus jeune des

trois. Le jour de leurs noces, les maîtresses de maison l'autorisèrent à se promener partout dans les environs, à sa fantaisie; une seule vallée, qu'on lui montra, devait être évitée, car elle lui porterait malheur; cette vallée s'appelait, lui dirent-elles, la Vallée des Pleurs.

Il passa avec les trois sœurs un temps sans mémoire; comme il restait aussi jeune qu'à son arrivée, il ne sentait pas le temps s'enfuir. La forêt proche, il la parcourait sans encombre. Il jouissait du beau palais doré, de la paix et de la douce entente qui régnait entre lui, sa femme et ses belles-sœurs; la beauté des fleurs, la douceur et la pureté de l'air, il les goûtait comme un bienheureux. Souvent il allait à la chasse; mais un jour qu'il courait un lièvre, il tira sur lui une flèche, puis une seconde et le rata; s'échauffant, il le poursuivit et lui en lança une troisième, qui toucha juste; et tout à son affaire, il ne vit point, le malheureux, qu'en courant son lièvre il s'était engagé dans la Vallée des Pleurs.

Son gibier à la main, il rentrait chez lui; et soudain — chose étrange ! — il fut empoigné par le désir de revoir son père et sa mère. Il n'osa pas le dire aux trois fées; mais elles s'en doutèrent à le voir soudain triste et les yeux cernés.

—Tu es entré, malheureux, dans la Vallée des Pleurs ! dirent-elles, très alarmées.

— J'y suis tout juste passé, mes chéries, et c'est par mégarde que j'ai fait cette bévue; maintenant je me meurs du désir de revoir mes parents, et d'autre part, je n'ai pas non plus le cœur de vous quitter. Nous avons passé quelques jours ensemble et je n'ai pas éprouvé près de vous le moindre chagrin. J'irai donc revoir une dernière fois mes parents, puis je reviendrai ici pour n'en plus jamais repartir.

— Ne nous quitte pas, très cher; tes parents ne sont plus en vie depuis des centaines d'années, et nous avons grand'peur que tu ne puisses plus revenir toi-même; reste avec nous; quelque chose nous dit que tu périras.

Toutes les supplications des trois femmes, auxquelles s'était joint le cheval, ne purent point apaiser son violent désir de revoir ses parents; il se sentait épuisé, il s'en mourait. Enfin son cheval lui dit:

— Puisque vous ne voulez pas m'écouter, maître, vous serez seul fautif s'il vous arrive malheur. Faisons un marché; si vous l'acceptez, je vous mènerai où vous voudrez.

— J'accepte, dit-il tout heureux, parle vite !

— Dès que nous serons arrivés au palais, je vous laisserai mettre pied à terre; mais si vous tenez à y passer la moindre petite heure, je repars sans vous.

— Entendu, dit-il.

Il fit ses préparatifs de voyage; il embrassa les femmes et partit, les laissant soupirer, les larmes aux yeux. A l'endroit où avaient été les terres de la Sorcière Scorpion, ils trouvèrent des villes; les forêts s'étaient changées en champs labourés; ils s'enquirent de droite et de gauche où se trouvait la Sorcière et les habitants répondirent qu'en effet, leurs grands-parents avaient entendu leurs propres aïeuls raconter quelques sornettes de ce genre.

— Impossible ! disait Beau-Garçon, je suis passé par ici pas plus tard qu'avant-hier; et il disait tout ce qu'il savait.

Les habitants se moquaient de lui, il leur avait l'air de délirer ou de rêver éveillé; contrarié, il reprit son chemin, sans se douter que sa barbe et ses cheveux étaient devenus tout blancs.

Sur les terres de la Sorcière Epeiche, il posa les mêmes questions et reçut les mêmes réponses. Tout cela lui semblait inexplicable; comment, en quelques jours, le paysage avait-il pu changer à ce point? De plus en plus abattu, il repartit; sa barbe blanche lui pendait jusqu'à la ceinture, et il sentait trembler ses genoux. Ainsi arriva-t-il dans l'empire de son père. Autres habitants, autres villes; les anciennes étaient si changées qu'il ne les reconnaissait plus. Enfin, après avoir longtemps cheminé, il arriva au palais où il était venu au monde. Il n'avait pas plus tôt mis le pied à terre que son cheval lui baisa la main et lui dit:

— Adieu, maître, je repars d'où je suis venu. Si vous voulez rentrer avec moi, remontez en selle et partons vite !

— Vas-y tout seul; j'espère moi-même être bientôt de retour.

Le cheval fila comme une flèche.

Voyant le palais en ruines et tout envahi d'herbes folles, notre héros soupirait et les yeux pleins de larmes, cherchait à se rappeler la splendeur passée de ces lieux et les beaux jours de son enfance; il en fit deux ou trois fois le tour, examinant chaque pièce, chaque resserre, chaque endroit où se réveillaient ses souvenirs; il revit l'écurie où il avait trouvé son cheval; puis il descendit à la cave, dont l'entrée était bouchée par les décombres.

Il cherchait çà et là, sa longue barbe pendant jusqu'aux genoux, soulevant des mains ses paupières tombantes et marchant à grand-peine, et ne découvrit qu'un vieux coffre; il l'ouvrit, n'y trouva rien; mais lorsqu'il souleva le couvercle du casier secret, une voix affaiblie murmura:

— Sois le bienvenu ! Si tu avais tardé un peu, j'aurais péri moi-même.

Une gifle suffit à sa Mort, qui s'était toute ratatinée dans son casier, pour le faire s'écrouler, privé de vie, et aussitôt il se changea en poussière.

Quant à moi, je me suis remis en selle et vous ai conté mon histoire telle quelle.

Récolté et raconté par Petre Ispirescu
Du vol. *les Légendes ou les contes des Roumains*, 1882

Traduit par ANNIE BENTOÏU

LE HÉROS QUI NAQUIT UN BOUQUIN À LA MAIN

Il était une fois une petite vieille et un petit vieux. Ils n'avaient point eu d'enfants jusque-là. Et que n'avaient-ils fait ! Que n'avaient-ils tenté ! Pas moyen d'avoir le moindre petit marmot. Ils avaient consulté des jeteuses de sorts, et des guérisseurs, et des savants astrologues; mais quant à rester enceinte, la vieille n'avait pas du tout l'air d'y penser.

Comme ils ne faisaient qu'avancer en âge, ils commencèrent à s'inquiéter.

— Qu'allons-nous devenir, ma pauvre vieille, dit un beau jour le petit vieux. Et si nous tombions malades, s'il nous arrivait malheur? Tu sais bien que j'ai fait tout ce qu'il était en mon pouvoir, et pourtant le Très-Haut n'a pas daigné nous accorder le bâton de vieillesse qu'on lui demandait.

— Ma foi, mon pauvre homme ! A qui la faute? Tu sais bien que j'ai couru par monts et par vaux, que j'ai demandé leur avis aux guérisseuses et aux rebou-

teux, et que j'ai suivi tous leurs conseils; mais que veux-tu ! Pas moyen d'avoir ce réconfort pour nos vieux jours, et Dieu sait pourtant, ces sacrés vieux jours, s'ils sont difficiles à vivre !

— Si on se séparait, nous deux, qu'en dis-tu? On s'en irait chacun de son côté, et on suivrait notre petit bonhomme de chemin; car je ne vois pas que nous tirions le moindre avantage à rester ensemble, et à mêler nos deux infortunes.

— Séparons-nous donc, mon pauvre vieux, puisque tu le juges bon. Mais lorsque la dernière heure sera venue, qui donc nous fermera les paupières?

— C'est pourtant vrai, ce que tu dis là; attends voir. Tu prends mon foulard, celui que je portais au cou le jour de notre mariage; moi, j'emporte l'essuie-mains rayé que tu m'as apporté en dot. Chaque jour, nous les regarderons; lorsque nous verrons dessus trois gouttes de sang, ce sera signe que la mort s'est approchée de l'un de nous et nous regagnerons notre logis.

— Qu'il en soit donc ainsi, mon vieux.

Aussitôt dit, aussitôt fait. On se prépara au voyage, et chacun assujettit son balluchon sur l'épaule; la vieille y avait plié tout au fond le foulard de son homme et lui, de son côté, emportait l'essuie-mains rayé; puis l'un d'eux se dirigea vers le levant, l'autre vers le couchant.

Et de marcher et de marcher ainsi pendant neuf longs jours et neuf longues nuits; ils demandaient à tous, grands et petits, gens de bonne ou de mauvaise mine: que leur fallait-il donc faire pour avoir un enfant? Aux conseils qu'on leur donnait, ils répondaient qu'ils avaient déjà fait tout cela, mais en vain. Ce qu'ils voulaient apprendre, c'était quelque chose de bien différent, qu'ils ignoraient; mais ils n'avaient pas encore trouvé leur homme.

Le matin du dixième jour, lorsque le petit vieux, avant de se remettre en route, alla se laver dehors et prit l'essuie-mains pour s'en frotter les yeux, qu'y vit-il? Trois petites gouttes de sang.

« Faut que je rentre, se dit-il, qui sait ce qui sera arrivé à ma pauvre vieille. »

Et il pressa le pas. Il ne s'occupait plus de trouver ni gîte ni couvert, et s'en revint chez lui comme il en était parti.

— Que t'est-il donc arrivé, ma vieille? demanda-t-il dès qu'il eut aperçu sa moitié.

— Eh, que veux-tu donc qu'il m'arrive? Je suivais tout bonnement ma route, demandant conseil de droite et de gauche et suppliant tout un chacun de m'éclairer. Mais c'était peine perdue, et paroles semées au vent.

Enfin je me suis trouvée dans une forêt drue et profonde, et me voilà qui m'égare dans ses fourrés, à ne plus savoir comment en ressortir et retrouver quelque endroit habité.

Tout à coup, je vois devant moi un vieillard, tout cassé et tout blanc; on aurait dit, ma foi, que la mort l'avait oublié aussi bien que le ciel; je lui raconte ce que je cherche, et que j'ai perdu mon chemin. Tout vieux et décrépit qu'il est, le voilà qui s'assied près de moi, m'écoute, me répond; d'une voix douce, il me montre par où je peux rentrer chez moi, et me dit d'y rester, car Dieu a exaucé notre désir.

— C'était donc cela, le signe sur l'essuie-mains?

— Faut le croire !

Ils convinrent alors de ne plus se séparer et de partager comme avant leurs soucis et leur pain sec.

Bientôt après, la bonne vieille dit à son homme qu'elle se trouvait grosse.

Ah là-là ! Si vous aviez vu la joie du petit vieux en apprenant la nouvelle ! Il ne tenait plus en place, gambadait, touchait à tout, comme s'il avait perdu ses esprits.

Les jours passèrent ainsi l'un après l'autre et neuf mois plus tard — louée soit la bonne Mère de Dieu pour son aide ! — la petite vieille accoucha d'un marmot joufflu, joli à ravir et qui tenait un bouquin à la main.

Par hasard, le soir du troisième jour, à l'arrivée des Fées du sort, les « Ursitoare », le petit vieux était tout éveillé. Il était si heureux, voyez-vous, qu'il n'avait plus fermé l'œil depuis trois jours, tout occupé qu'il était à soigner sa petite vieille et à veiller sur sa santé. A l'heure donc où les Fées s'avancèrent, loin de dormir, il se tenait recroquevillé dans un coin, comme un laissé-pour-compte de Madame.

Lorsqu'elles commencèrent à ourdir le sort de son fils, il écouta de ses deux oreilles et ne perdit pas un mot.

L'aînée des Fées déclara:

— Cet enfant sera un Beau-Garçon et fera fortune.

Sa cadette dit:

— A l'âge de douze ans, cet enfant sera enlevé par les mauvais esprits

Et la plus jeune d'ajouter:

— S'il échappe aux mauvais esprits, cet enfant deviendra empereur.

C'en était assez pour que le pauvre vieux sentît comme un coup de poignard dans son cœur. Vous pensez bien que ce qu'avait dit la seconde Fée lui semblait assez difficile à accepter ! Une grande anxiété le saisit, et il entreprit sur-le-champ de réfléchir et de chercher un moyen pour épargner une telle épreuve à son fils.

Entre temps celui-ci grandissait; c'était un enfant sage, qui ne lâchait jamais des mains le bouquin avec lequel il était né. Il le lisait du matin au soir et chacun s'étonnait, tant de sa science que de son ardeur à l'étude.

Vers l'âge de neuf ans, il savait tout ce qu'on peut savoir en ce monde et en quelques autres. Lui-même était devenu un livre vivant, et les gens du village venaient le trouver pour lui demander conseil.

Le vieillard tantôt s'en réjouissait, tantôt pas, mais la petite vieille ne se sentait plus de joie à le voir à la fois si beau et d'esprit si vif. Vous comprenez, le vieillard avait le cœur gros à cause de son souci; mais ce qu'il en était, il ne l'avouait à personne.

Plus le jeune garçon grandissait, plus il croissait en sagesse et en beauté. Tous l'honoraient et lui obéissaient comme à un grand personnage; toutefois son vieux père devenait de jour en jour plus soucieux.

A l'approche du douzième anniversaire de son fils, le petit vieux sentit qu'il ne pouvait plus garder pour lui ce secret qui commençait à l'étouffer. Il jugea le moment venu d'apprendre à sa famille ce qui devait arriver à l'enfant. Un soir donc qu'ils étaient tous réunis autour du feu pour un brin de causette, histoire de passer le temps, il entreprit de raconter ce qu'il avait entendu dire aux Fées du sort.

Peu s'en fallut que la vieille maman ne crève de chagrin sur le coup; heureusement, le petit vieux et son fils se dépêchèrent de l'asperger d'eau fraîche et la ranimèrent quelque peu; quant au garçon, il se plongea dans une profonde réflexion.

Il fit son plan, le tourna et le retourna dans sa tête, et quelques jours plus tard, il expliquait son idée à son père. Celui-ci, qui buvait ses paroles, fit le tour du village et pria tous les habitants de se réunir à l'église, tel soir, juste à l'heure

où son fils accomplissait ses douze ans, et d'y prier pour lui afin de le délivrer des mauvais esprits. Il en parla aussi au pope, et tous sans exception lui promirent de l'aider. Et ils tinrent parole.

En effet, ce soir-là, tous les habitants du village, hommes, femmes et enfants, le vieux pope à leur tête, se trouvaient réunis dans l'église. Et lorsque s'amenèrent la petite vieille, le petit vieux et leur fils, celui-ci comme toujours son bouquin à la main, les villageois le placèrent de façon à l'entourer et on se mit à prier. Les prières durèrent quelque temps; puis tout à coup l'église se trouva entièrement remplie d'un brouillard épais. Tous alors tombèrent à genoux, et leurs prières devinrent si ardentes, qu'elles auraient attendri le plus mauvais esprit qui soit. Et le brouillard se dissipa, les laissant tous sains et saufs.

Le lendemain à la même heure, alors qu'ils étaient en prière, on vit soudain l'église se remplir de souris, de pipistrelles et de hiboux qui hululaient, chicotaient, couraient et voletaient partout, grimpant sur les gens et les mordillant à l'envi.

La frayeur fut grande, et il faut dire que le pope lui-même n'en menait pas large. Ce que voyant, le fils du petit vieux, son bouquin à la main, tomba à genoux et commença de prier avec ferveur. Son exemple fut suivi par le petit vieux et par le pope, puis par tous ceux qui se trouvaient là. Et les souris et toutes les autres vilaines bêtes s'évanouirent comme par enchantement.

Le troisième soir on se réunit de nouveau, et on pria, on pria longuement jusqu'à minuit; alors l'église se mit à branler sur ses assises et on entendit des craquements, des grincements, des grondements semblables à d'effroyables coups de tonnerre. Cette fois encore on tomba à genoux, cette fois encore on pria avec une foi ardente. Mais que croyez-vous qu'il arriva? Au plus fort de la prière, on vit un moine descendre de la tour de l'église, saisir le jeune garçon à bras-le-corps, l'arracher d'au milieu d'eux et s'élever avec lui dans les airs. Les villageois n'eurent pas le temps de comprendre ce qui se passait, que tous deux étaient déjà hors de vue. On les crut dans la tour, ou bien derrière l'église; on les chercha ici, on les chercha là. Peine perdue! L'enfant avait disparu avec son ravisseur, disparu pour de bon.

L'épouvante était générale; on aurait dit que le ciel venait de tomber sur leurs têtes; mais les plus désolés de tous, c'étaient sans doute les deux petits vieux. Enfin, quand on se fut un peu tranquillisé et que le vacarme eut diminué dans l'église, on sortit de là et chacun s'en retourna à ses affaires.

Quand au garçonnet, bien qu'au pouvoir du moine, il ne lâchait pas son bouquin des mains. Il lisait sans s'arrêter, et à voix haute: il en était environ à la moitié de son livre quand le moine sentit que le fardeau dépassait ses forces et voulut lui arracher son bouquin; mais l'enfant l'étreignait fermement. En se battant de la sorte dans les airs, le moine lâcha le jeune garçon et celui-ci tomba dans un grand précipice.

Dieu sait le temps qu'il y resta, avant de se remettre de l'étourdissement causé par sa chute. Quant il revint à lui, il tenait toujours son bouquin à la main. Il rendit grâce à Dieu de l'avoir délivré des mauvais esprits et de lui avoir conservé la vie; mais maintenant, autre malheur ! Il n'avait pas la moindre idée du lieu où il se trouvait. Le voilà donc qui se remet debout, et en route. Clopin-clopant, il parvient tout au moins à sortir du précipice. Aussitôt dehors, il prend une direction au petit bonheur, et à Dieu vat ! C'était celle du soleil couchant; et de marcher, et de marcher, tant qu'a duré le jour d'été — sans voir de village, sans rencontrer âme qui vive; enfin il vit devant lui se dresser un arbre, et décida

de passer la nuit sous ses branches. Affamé, assoiffé comme il l'était, le pauvre garçon ne put fermer l'œil de la nuit; mais tout en combattant la faim, la soif et le sommeil, il réfléchissait aux moyens de regagner quelque endroit habité. Le lendemain il continua d'avancer vers le soleil couchant, selon ce qu'il avait décidé, et se trouva soudain devant des monceaux de crânes et de squelettes humains.

Cette fois, il sentit la terreur le recouvrir d'une sueur froide; il se remit à lire son petit bouquin, ce qui apaisa quelque peu l'épouvante qui avait bien failli avoir raison de lui. Reprenant courage, il repartit hardiment; plus il avançait, plus les tas d'ossements étaient nombreux. Il faisait mine de n'en rien voir et suivait son chemin; ainsi arriva-t-il devant une grande ville toute en ruines. Quelques rares pans de murs se tenaient encore debout çà et là. A force de marcher, il se trouva enfin devant un palais magnifique.

Là, il frappa au portail. Il pensait demander quelque nourriture, car il y avait déjà plusieurs jours qu'il n'avait rien eu à se mettre sous la dent, et aussi à y passer la nuit, car il y avait longtemps qu'il ne s'était pas vraiment reposé. Mais personne re répondait.

Il frappa encore un coup. Rien.

Enfin il en frappa un troisième, un peu plus fort cette fois; et à l'intérieur, une petite voix flûtée de répondre:

— Qui va là?

Il dit qu'il était un homme comme tout le monde et qu'il demandait l'hospitalité.

Une petite porte s'ouvrit dans le grand portail, et que croyez-vous qu'on y vit? Un être humain qui avait l'air d'un fantôme, un vieillard dont la barbe pendait jusqu'aux genoux, voûté, décharné, ratatiné, à en croire qu'il ne mangeait que le vendredi. Stupéfait, le vieillard se signa en voyant Beau-Garçon et déclara qu'il n'avait plus vu d'homme depuis le temps de son enfance. Ce vieillard était le portier du palais, et il avait ordre d'en assurer la garde jusqu'au jour où quelqu'un saurait briser le sortilège qui pesait sur lui.

Quand Beau-Garçon fut entré, le vieillard dressa devant lui une table bien propre, posa dessus un pain blanc comme neige et quelques légumes de bonne espèce, mais préparés sans aucun art.

Notre ami avalait comme un loup, tant il y avait longtemps qu'il n'avait pris de nourriture. Puis, lorsqu'il eut mangé tout son soûl, il se mit à causer avec le vieillard:

— Eh ! dis-moi donc, petit père, comment se fait-il que tant de jours durant, je n'aie rencontré âme qui vive, mais en échange, tous ces tas d'os humains parsemés çà et là sur la plaine? Ici même, d'ailleurs, dans ce beau palais, je ne vois que toi de vivant, et encore ! Tout le reste m'a bien l'air d'être le royaume de la mort.

— Hé-hé, mon jeune ami, l'histoire de cet empire est bien longue à conter. Je t'en dirai une toute petite partie, Vois-tu, mon petit, c'était autrefois un grand et puissant empire. L'empereur et l'impératrice qui y régnaient n'avaient point d'enfants. Et au lieu de prier le ciel pour avoir la grâce d'un héritier, ils ont eu recours à des sortilèges. Ils ont cherché de tous côtés, et ont fini par trouver un sorcier très habile.

Celui-ci, par un tour de sa façon, a fait en sorte que l'impératrice reste grosse, et neuf mois plus tard elle accouchait d'une fille plus belle qu'une fée des cieux. Cette fille vit encore d'ailleurs — elle est si belle, qu'il suffit de la voir pour ne plus l'oublier de toute sa vie.

Quand, le troisième jour, les Fées du sort sont venues, elles ont décidé que la princesse n'épouserait que celui qui passerait une nuit dans sa chambre et s'en tirerait sain et sauf. Le ciel, vois-tu, punissait dans l'enfant le péché de ses parents. Non contentes de cela, les Fées ont étendu cette punition à tout l'empire. Elles ont établi que du jour où le premier prétendant aurait tenté sa chance et y aurait laissé sa peau, toutes les villes de l'empire, jusqu'au moindre village, s'écrouleraient comme tu l'as vu: leurs habitants pourriraient en un clin d'œil, et il n'en resterait que les os. Cela, c'était pour effaroucher les autres prétendants et les faire renoncer à leur projet. Tu sauras que le sorcier aussi, qui avait aidé l'impératrice à engendrer, a été puni: car c'est son ombre qui vient tourmenter les pauvres jeunes gens assez hardis pour passer une nuit dans la chambre de la princesse.

Ah ! c'est qu'ils ont été bien nombreux, les pauvres, à tenter leur chance ! Et pas un qui en ait réchappé.

Beau-Garçon, à l'ouïe de tout cela, déclara au portier qu'il aimerait bien voir cette jolie princesse dont on lui parlait.

— A Dieu ne plaise, mon petit ami ! Ne va pas risquer ton salut dans cette affaire ! Fais plutôt un signe de croix et quitte ces lieux, car il y va de ta vie. Ce serait trop dommage pour ta belle jeunesse !

« Bah ! se dit le garçon en pensant à tout ce qu'il lui était déjà arrivé, de toute façon, que ferais-je de ma vie tout seul dans ce désert » — et il insista pour qu'on le conduise dans la chambre de la princesse.

Voyant qu'il n'y avait pas moyen de l'en empêcher, le portier l'y mena. Or, les jeunes gens ne se furent pas plus tôt aperçus que déjà, ils s'aimaient. Sans doute étaient-ils faits l'un pour l'autre; et pourquoi pas? Je vous le demande!

La pauvre princesse aurait bien voulu retenir Beau-Garçon dans sa chambre pour la nuit; mais il était si jeune et si joli à voir, que c'était pitié de le voir périr.

Le portier et elle eurent beau essayer encore de le faire changer d'avis, ce fut en vain: Beau-Garçon était de ceux qui, lorsqu'ils ont pris une décision, s'y tiennent tant et si bien que le diable en personne ne saurait les en détourner.

Ainsi donc, le soir venu, il s'en fut veiller, son bouquin à la main. Ce qu'il y fit, je ne le sais guère, mais fait est qu'il tint bon jusqu'au point du jour. On le retrouva le lendemain son bouquin à la main, bien sûr, mais tout pâle, jaune comme un pain de cire, épuisé comme par un travail surhumain qu'il aurait fait plusieurs nuits à la filé sans boire ni manger.

Lorsque la jeune princesse se réveilla et le vit sain et sauf, elle déclara:

— C'est toi qui seras mon mari.

Alors, tout à coup et comme tombés du ciel, ressuscitèrent tous les habitants des villes, des villages et des hameaux, ainsi que les domestiques de la cour; tout ce qui se trouvait doué d'âme et de vie, le jour où le premier prétendant avait paru, se mit à bouger comme pour s'arracher peu à peu à un sommeil profond.

Chacun se remit à l'ouvrage: les soldats, avec leurs tambours et leurs trompettes, se présentèrent à la cour pour y faire leur devoir. Au silence de mort qui avait régné jusque-là succédaient l'agitation et le brouhaha des gens et des valets de ferme, se rendant chacun à sa besogne.

Le portier croyait avoir la berlue. Il roulait de grands yeux de tous côtés, ne sachant pas ce qu'il fallait regarder et admirer d'abord.

Beau-Garçon et sa princesse sortirent du palais et se montrèrent à leurs sujets. Et la foule de pousser des cris de joie qui montaient jusqu'aux cieux, et

ces mots de revenir sur toutes les lèvres: « Vivent notre empereur et notre impératrice ! »

Ayant célébré ses noces, Beau-Garçon prit possession du trône de l'empire et organisa son armée, ses boyards et ses sujets à son idée. Et chacun se trouvait satisfait de ce qu'il avait décidé.

Le temps passa; les jeunes mariés filaient le parfait amour; mais un jour Beau-Garçon se souvint de ses vieux parents, et s'attrista de ne plus rien savoir sur leur compte.

L'impératrice remarqua son chagrin, et comme elle aimait tendrement son mari, elle ne put supporter de le voir triste et morose, ne fût-ce que le temps d'un clignement d'yeux. Elle le questionna. Et lorsqu'elle en sut assez long, elle lui conseilla d'aller trouver ses parents et de les ramener pour partager avec eux la plus douce des existences.

Il n'en pensait pas autrement — et pourtant il n'avait pas le cœur de quitter sa femme et de la laisser seule. La solitude, il ne savait que trop ce que c'était. Mais comme, d'autre part, son désir de revoir ses parents grandissait et devenait de jour en jour plus fort, il se décida au voyage.

Toutefois, avant son départ, l'impératrice sa femme lui donna un anneau, qu'elle disait tenir de quelque ancêtre éloigné, et lui en expliqua le pouvoir: il suffisait de le retirer du doigt, de le regarder en souhaitant que s'élève un palais sans pareil au monde, pour que ce souhait se réalise aussitôt. Elle lui donna aussi pour compagnon le cocher de la cour, un ancien et fidèle serviteur particulièrement vif à l'ouvrage et qui avait reçu l'ordre de ne pas quitter son maître d'une semelle.

Ainsi équipé et pourvu de tout le nécessaire, Beau-Garçon se dirigea vers le village de ses parents, après avoir pris congé de l'impératrice, de ses boyards et de ses soldats. En route, il devait traverser le pays de l'empereur Sepher, le Pays des Fées et une foule d'autres contrées.

Il lui fallut trois ans, trois mois et trois jours pour atteindre le village de ses parents. Sur les terres de l'empereur Sepher, les dignitaires de la cour vinrent à sa rencontre et l'accompagnèrent aimablement pendant quelque temps. Au Pays des Fées, c'était à qui lui ferait le plus d'honneur et lui tiendrait le plus gentiment compagnie.

Arrivé au village de ses parents, il fit arrêter son carrosse devant leur hutte à demi enfoncée en terre. Ni son père, ni sa mère ne le reconnurent. Ce que voyant, il leur demanda l'hospitalité. Les vieillards répondirent qu'ils la lui accordaient volontiers, mais s'excusèrent de ne pouvoir lui offrir que ce qu'ils possédaient eux-mêmes ,c'est-à-dire la petite hutte qu'ils habitaient. Il s'en déclara satisfait, et y fut leur hôte. La nuit, il se leva, sortit sur la pointe des pieds et regardant l'anneau, souhaita que s'élève à la place de la hutte un palais majestueux.

Il y pensait encore que l'on vit se dresser, ô merveille !, un palais resplendissant, couvert d'ornements de toute beauté, entouré d'un superbe parc où coulaient des ruisseaux limpides, si jolis qu'on ne se lassait pas de les regarder. Et à l'intérieur, direz-vous? Et bien, oui, tout, les chambres, les coffres, les nattes et les draps — tout y était cher et précieux à souhait.

En s'éveillant le lendemain, et en se voyant ainsi couverts de richesses, les deux petits vieux prirent peur. Ils se frottaient les yeux, regardaient de tous côtés, s'émerveillaient et croyaient rêver.

Beau-Garçon entra alors dans leur chambre, les tira de leur stupeur et se fit reconnaître pour leur fils perdu et devenu empereur.

Les deux petits vieux crurent vraiment, cette fois-ci, rendre l'âme: mais la joie les ressuscita. Ils serrèrent leur fils dans leurs bras, l'embrassèrent et le cajolèrent de leur mieux, tandis qu'il leur baisait les mains.

Le bruit se répandit aussitôt dans le village que les deux petits vieux avaient eu un mystérieux coup de chance; les gens accouraient en foule pour contempler le miracle de leurs propres yeux.

Bientôt la rumeur parvint aux oreilles du maître du domaine, qui s'en vint voir le fameux palais et ouvrit devant lui des yeux grands comme des soucoupes. C'était un homme envieux et méchant; pour rien au monde il n'aurait supporté d'être surpassé par qui que ce soit, en richesse pas plus qu'en esprit.

Il alla donc se convaincre en personne de ce fameux miracle, et dès qu'il eut vu Beau-Garçon, l'envie le prit d'en faire son gendre, car il avait trois filles à marier.

Beau-Garçon fut donc prié de lui rendre visite et de se lier d'amitié avec lui. D'âme pure, et tout innocemment, il s'y rendit par acquit de conscience. Au cours de sa visite, le maître du domaine en vint à lui parler mariage et dit tout net qu'il serait heureux de lui voir épouser celle de ces filles qu'il trouverait à son goût.

Sans détours, Beau-Garçon répondit qu'il était déjà marié, et qu'il comptait bientôt rentrer auprès de sa femme. Et comme on l'interrogeait là-dessus, il expliqua aussi par quel moyen il avait construit son beau palais.

Du coup, le maître du domaine, rongé d'envie, complota avec ses filles de voler l'anneau qui brillait au doigt de Beau-Garçon. A quelques jours de là, on invita donc celui-ci à un grand festin, car, disaient-ils, savait-on s'il leur restait beaucoup de temps à passer ensemble?

Sans le moindre soupçon de ce qu'on tramait, Beau-Garçon se rendit chez eux. Et quand on eut bien trinqué, bien mangé et qu'on se fut bien diverti, au moment de se lever de table, le maître de maison fit verser du vin une dernière fois, pour boire, disait-il, le coup de l'étrier. Dans le gobelet qu'il tendit à Beau-Garçon, il laissa tomber, sans que celui-ci s'en doutât, des herbes qui font dormir.

A peine Beau-Garçon eut-il bu qu'il dormait déjà. Mais d'un sommeil qui ressemblait à la mort comme deux gouttes d'eau. Sa tête brinqueballait de côté et d'autre comme si sa nuque eût été brisée. On l'emporta donc avec précaution. on l'étendit sur un lit et on l'y laissa reposer jusqu'au lendemain. Mais pendant qu'il dormait ainsi, on ôta l'anneau de son doigt et on le mit en lieu sûr.

Le lendemain, à son réveil, Beau-Garçon fut tout honteux de lui-même. Bourrelé de remords, il se reprochait amèrement de s'être laissé aller à faire ce qu'il n'avait jamais fait de sa vie. Il croyait, voyez-vous, avoir bu jusqu'à ses esprits, et qu'on l'avait ramassé ivre-mort.

Il rentra en hâte chez soi, sans remarquer l'anneau qui manquait à son doigt. Mais là — pas plus de palais que sur ma main. Il s'était évanoui comme s'il n'avait jamais existé, et à sa place se dressait la petite hutte de ses parents. Beau-Garçon mit encore quelque temps à regretter sa sottise, mais que faire à présent? Comme dit l'autre: attrape l'aveugle et crève-lui les yeux.

Il décida donc de s'en retourner dans son empire, pour ne plus avoir affaire à d'aussi méchantes gens. Et il invita ses parents à l'y suivre, pour y vivre comme

en paradis. Mais ceux-ci demandèrent qu'on les laissât bien tranquilles dans le hameau où ils avaient vu le jour, et souhaitèrent à leur fils une vie dorénavant paisible et sans diableries d'aucune sorte.

Pauvre Beau-Garçon ! Désolé d'avoir perdu son anneau, désolé de ce que ses parents refusaient de l'accompagner, il se tenait immobile, la tête entre ses mains, se creusant la cervelle pour tout arranger pour le mieux. Et soudain voici paraître devant lui le cocher que l'impératrice lui avait donné pour compagnon.

— Qu'avez-vous donc, mon maître ? Pourquoi tant de chagrin ? Auriez-vous reçu quelque mauvaise nouvelle, venant de notre empire ?

— Non, non, mon fidèle serviteur, je n'ai rien reçu de la sorte. Mais voici, il m'est arrivé ceci, et cela, et cela encore.

Et de fil en aiguille, il conta l'affaire sans en rien cacher.

— Bah ! Allons donc, mon maître, ne vous tournez plus les sangs pour si peu de chose.

— Que dis-tu là ? Comptes-tu pour rien la perte de l'anneau, ce joyau si rare ? Et crois-tu facile de quitter ses parents sans le moindre espoir de jamais les revoir ?

— Certes non, mon maître ; mais il faut s'entendre. Pour vos parents, puisqu'ils n'ont aucun désir de venir vivre auprès de vous, vous pouvez fort bien leur faire un meilleur sort en leur laissant une bonne petite somme d'argent, car Dieu soit loué, ce n'est pas ce qui vous manque. Et quant à l'anneau, sachez que l'impératrice, notre maîtresse, y a pensé d'avance. Au départ, elle m'a confié celui-ci, en m'ordonnant sévèrement de ne vous le donner que lorsque je vous verrai céder au désespoir. Et il me semble bien que le moment soit venu. Le voici : prenez-le !

Et tirant de sa poche un autre anneau, non moins beau que le premier, il le lui tendit, ajoutant qu'il avait la propriété, lorsqu'on le regardait en désirant la chose, de faire surgir deux Nègres qui exécuteraient tout ce qu'on leur commanderait.

Juste à ce moment passait par là le maître du domaine, celui-là même à qui on en avait ; dans un char tiré par quatre chevaux fringants, il s'en allait à ses affaires.

Beau-Garçon prit l'anneau, le regarda, souhaita que surgissent les deux Nègres, et aussitôt il les vit devant lui, noirs comme un fond de chaudron, vifs et souples comme des panthères.

— Quels sont vos ordres, Seigneur ? dirent-ils.

— Empoignez-moi ce bonhomme-là dans sa voiture et ne le lâchez pas qu'il ne m'ait rendu l'anneau qu'il m'a pris par traîtrise.

C'est qu'il avait compris entre temps que sa fameuse ivresse n'en avait pas été une ; mais comme le mal était fait, il avait gardé ses réflexions pour lui.

Mort de ma vie ! Vous auriez dû voir ces deux moricauds ! Ils fondirent sur leur proie comme deux lions rugissants, comme deux dragons bondissants ! Un caillou parti d'une fronde ne les aurait pas rejoints. L'un d'eux empoigna les chevaux par les rênes et les arrêta net ; le second prit ce méchant maître du domaine au collet et en un clin d'œil, le renversa à bas du char. Et lui tombant dessus, ils se mirent à taper et à cogner, à coups de poings et coups de pieds, que c'en était une pitié.

Plus les Nègres demandaient l'anneau, plus il niait, comme un misérable qu'il était. Le diable s'était mis à cheval sur son âme et l'empêchait à tout prix

de le rendre. Mais croyez-vous que les deux Nègres allaient le laisser partir à si bon compte? Allons donc !

Ils le reprirent en mains. Ils se le renvoyaient comme une balle. Fessé, rossé, tabassé, roué de coups, vous auriez cru sa dernière heure venue; mais lui, quant à souffler mot de l'affaire, point.

Quand les Nègres le virent aussi entêté, aussi acharné à conserver sa proie, ils le jetèrent par terre; l'un d'eux l'y maintenant, l'autre tira de sa ceinture un grand coutelas, en aiguisa le tranchant et fit mine de vouloir l'écorcher tout vif.

Cette fois, le voleur comprit qu'on ne plaisantait pas et que sa vie ne tenait qu'à un fil: il avoua donc qu'il avait l'anneau, le sortit de là d'où il l'avait caché et le donna aux Nègres.

Ses gens, son cocher et son valet, auraient bien voulu venir en aide à leur maître et l'arracher aux mains des deux Nègres, mais pouvait-on seulement s'en approcher? Une chiquenaude leur suffisait pour les envoyer rouler au loin comme une boule et les rendre culs-de-jatte ou manchots pour le restant de leurs jours.

Beau-Garçon regardait tout cela et sentait se dilater sa rate, à voir enfin le misérable puni comme il le méritait.

Rentré en possession de son anneau, Beau-Garçon le passa au même doigt que l'autre et décida de rentrer chez lui. A ses parents qui décidément refusaient de le suivre, il donna trois sacs de pièces d'or; après quoi, prêt au voyage, il monta dans son carrosse, et fouette, cocher !

Mais la séparation ! Le désespoir des deux petits vieux était si grand que les pierres mêmes et les bûches du foyer en pleuraient. Ils avaient compris, sans doute, qu'ils ne le verraient plus. Au ciel peut-être, mais sûrement pas en ce monde !

Et Beau-Garçon chemina, chemina longtemps, car plus mon histoire dure, plus belles en sont les aventures, il chemina et arriva dans une jolie petite clairière bordée par un ruisseau. C'est là qu'il choisit de faire halte. On n'aurait sûrement pas pu mieux trouver, car l'endroit était si beau qu'on avait de la peine à le quitter.

Mais cette peste de maître du domaine, d'autre part, voulait à tout prix ravoir l'anneau de Beau-Garçon et ne se tenait pas pour battu ! Il suivit donc celui-ci à la trace, se disant qu'à force de flatteries, de cajoleries et de mensonges il finirait bien par l'embobiner et lui voler son bien.

Le voyant faire halte, il s'arrêta non loin de là et, blotti dans un fourré, attendit le moment de la sieste.

A cent lieues d'imaginer pareille fourberie, Beau-Garçon étendit sur l'herbe des tapis précieux tirés de ses bagages, s'y assit, mangea et se coucha pour dormir. Son fidèle cocher, voyant que tout était paisible alentour, que le petit ruisseau lui-même semblait s'arrêter de murmurer, et d'autre part fatigué par le voyage, posa sa tête sur le sol et s'endormit.

Sitôt qu'il les vit plongés dans le sommeil, l'autre quitta sa cachette en tapinois et sur la pointe des pieds, comme un chat s'approchant d'une souris, il s'en vint près de Beau-Garçon, retira les deux anneaux de son doigt et prit la poudre d'escampette.

Quand Beau-Garçon, se réveillant, vit que ses anneaux avaient disparu, il pensa que le cocher les lui avait retirés du doigt pour les mettre à l'abri, et l'en questionna. Dieu m'en garde! répondit le cocher, je n'y ai pas touché. Beau-Garçon comprit alors qu'il avait été volé, et son chagrin ne connut plus de bornes.

Encore sur le coup de sa déconvenue, il ordonna qu'on attelle le carrosse et repartit. Il n'avait pas moindre idée du voleur et aucun indice ne lui permettait de partir à la recherche des anneaux perdus. Et tout en roulant carrosse, soucieux, vexé, désolé, il se demandait ce qu'il allait répondre à l'impératrice lorsqu'elle lui en demanderait compte. Voyez-vous, pour rien au monde, il n'aurait voulu passer pour un fainéant, une bécasse ou un gobe-mouches !

Il en était au plus fort de ses regrets quand ils durent traverser une forêt haute et drue. Et tout à coup on entendit jouer des musiciens pleins de feu, qui tiraient de leurs violons des airs endiablés; ils semblaient toujours plus près. Bientôt, jouant toujours, ils croisèrent le carrosse de Beau-Garçon et le saluèrent.

Celui-ci remercia et se prit à les questionner:

— D'où venez-vous donc, braves gens, et où allez-vous ainsi?

Et les musiciens de répondre:

— Nous allons jouer aux noces de Ton impératrice.

— Comment?! Jouer aux noces de mon impératrice? fit Beau-Garçon, dont le sang n'avait fait qu'un tour.

— Eh ! Que oui ! C'est toute une histoire. Un empereur du voisinage, Te voyant parti depuis si longtemps, a mis son armée sur pied de guerre pour forcer l'impératrice à épouser son fils. Elle a refusé ferme, et par deux fois les deux armées se sont croisées, et par deux fois l'empereur a remporté la victoire. Bref, à la fin des fins, l'impératrice elle-même a cessé de croire à Ton retour. Et pour ne plus laisser piller les villes et les villages, ni mettre en pièces tant de bons combattants, elle a cédé à la requête de l'empereur; le mariage aura lieu demain.

— Est-ce Dieu possible?!

— Eh oui, ce sont des choses qui arrivent. Mais puisque Tu es sur le chemin de retour, et si Tu veux vraiment arriver avant les invités, laisse là Ton carrosse et suis-nous.

Beau-Garçon ne se le fit pas dire deux fois. Il sauta du marchepied sans faire d'histoires et se mit en marche avec les musiciens. L'un d'eux le fit monter sur son dos et prenant son élan, s'envola dans les airs comme un tourbillon. Il aurait bien volé plus vite encore que le vent, il aurait filé comme la pensée même; mais il craignait que quelque chose ne se rompît dans les entrailles de Beau-Garçon, et que toute sa bile ne s'y répande.

Soudain celui-ci s'écria:

— Arrête, arrête, mon bonnet de fourrure est tombé !

— Que dis-Tu là? Au diable le bonnet ! Il doit être déjà si loin qu'il faudrait six mois de marche à pied pour revenir là où il a chu.

Et on vola encore, et encore, et enfin on se posa devant le perron du palais.

L'impératrice, les boyards et toute l'armée s'avancèrent à la rencontre de Beau-Garçon. Après les saluts de bienvenue, et dans la joie de se retrouver, on lui conta que l'empereur voisin leur avait fait la guerre par deux fois, qu'il avait triomphé à chaque coup et qu'on se préparait maintenant pour un troisième combat.

Ensuite, l'impératrice avoua que c'était elle qui avait monté l'affaire des musiciens, pour le ramener plus vite auprès d'elle: elle savait l'histoire des anneaux perdus, et toutes ses mésaventures.

On parlait encore qu'un messager, se présentant devant eux, remit à l'impératrice les fameux anneaux et à l'empereur le bonnet tombé.

Deux des musiciens qu'il avait vus dans le bois, expliqua-t-elle, avaient reçu l'ordre, l'un, de ramener Beau-Garçon, l'autre, de retrouver les bijoux.

L'empereur se rasséréna quelque peu: mais il demeurait fort contrarié de l'audace de son voisin, qui avait osé faire la guerre à son impératrice.

Ayant appris le retour de Beau-Garçon, les habitants accouraient en foule pour se faire enrôler. Grands et petits furent donc équipés et l'armée se retrouva aussi nombreuse que la feuille sur les branches et l'herbe dans le pré. Beau-Garçon les organisa et leur enseigna les arts de la guerre. On lui obéissait au doigt et à l'œil, car on l'adorait. Quant aux boyards, ils faisaient de même. C'est que, voyez-vous, il était juste, compatissant et généreux.

De si grands et puissants efforts pour préparer la guerre firent qu'on anéantit l'empire du téméraire voisin. Et même, on fit prisonnier ce méchant empereur, avec son fils, et on les tua sous les yeux de l'impératrice.

Puis, Beau-Garçon ayant étendu son règne à cet autre empire et tout bien mis au point pour le bonheur de ses sujets, ils coulèrent des jours heureux et vécurent leur temps sans plus être ennuyés par qui que ce soit.

Quant à moi, je me suis remis en selle, et vous ai conté mon histoire telle quelle.

Récolté et raconté par Petre Ispirescu
Du vol. *les Légendes et les contes des Roumains*, 1882

Traduit par ANNIE BENTOÏU

LE SEL DANS LES PLATS

Il était une fois un empereur qui avait trois filles. Resté veuf, il n'avait plus qu'elles au monde à aimer.

De leur côté, en grandissant et en voyant la peine qu'il prenait à les élever, à les instruire et à les protéger de toute peine et de toute mésaventure, elles faisaient de leur mieux pour lui faire oublier le chagrin de son veuvage.

Un beau jour, l'empereur eut la fantaisie de demander à sa fille aînée:

— Dis-moi, ma fille, comment m'aimes-tu?

— Comment je t'aime, père? Tiens, je t'aime comme le miel, répondit-elle après s'être demandé quelle pouvait bien être la chose la plus douce du monde.

Sa cervelle ne pouvant rien trouver de mieux, elle parla comme elle pensait.

— Merci, ma fille; que Dieu te garde et me laisse jouir de ton amour.

Puis, s'adressant à la cadette:

— Et toi, ma fille, comment m'aimes-tu donc?

— Comme le sucre, père.

Elle aussi s'était creusé la cervelle et en avait tiré ce qu'elle avait pu.

— Dieu te bénisse, mon enfant. Qu'il te garde près de moi.

Ces filles, il faut le croire, étaient des enjôleuses qui savaient s'y prendre pour témoigner à leur père bien plus d'amour qu'elles n'en ressentaient.

L'empereur était tout heureux d'apprendre de la bouche de ses deux filles le grand amour qu'elles lui portaient. Il jugea, lui aussi, que tout amour est doux comme le sucre et comme le miel.

Détail ornemental d'un touloupe du département du Bihor ▶

Et regardant la plus jeune de ses filles qui se tenait timidement un peu à l'écart, il lui demanda enfin:

— Comment m'aimes-tu, ma fille?

— Comme le sel dans les plats, père ! répondit-elle en souriant, le regard limpide et plein d'un amour sincère, après quoi elle baissa les yeux, rougissant d'avoir parlé.

La pauvre enfant était toute effarouchée de se voir prêter par son père autant d'attention qu'à ses aînées.

Lorsque celles-ci entendirent sa réponse, elles pouffèrent de rire et lui tournèrent le dos. Quant à l'empereur, il fronça les sourcils et plein de colère, il dit:

— Approche un peu, petite sotte, et essayons de voir ces mots-là de plus près. N'as-tu pas entendu tes aînées m'expliquer l'espèce d'amour qu'elles ont pour moi? Pourquoi n'as-tu pas suivi leur exemple, et ne m'as-tu parlé de la douce affection que tu éprouves pour ton père? Est-ce pour cela que je me donne tant de peine à vous élever, à vous instruire mieux que toutes les princesses du monde? Va-t'en d'ici aussitôt, toi et ton maudit sel !

Lorsque la benjamine vit la colère de l'empereur, et que c'était elle qui en pâtirait, elle crut rentrer sous terre, tant elle regrettait de l'avoir irrité; puis, s'enhardissant, elle expliqua:

— Pardonne-moi, mon père, je n'ai pas voulu te fâcher. J'ai jugé que l'amour que j'ai pour toi, s'il ne l'emporte pas sur celui de mes sœurs, n'est sûrement pas plus méprisable que le miel et le sucre. . .

— C'est un comble, dit son père en lui coupant la parole; tu as maintenant le front de juger tes aînées? Va-t'en d'ici, insolente, je ne veux plus jamais entendre prononcer ton nom !

Lui ayant cloué le bec, il la planta là, toute en larmes.

Ses sœurs voulurent la consoler, mais leurs mots blessants lui firent plus de mal que de bien.

Voyant qu'elles non plus ne l'épargnaient guère, la princesse mit tout son espoir en Dieu et décida de s'en aller là où il conduirait ses pas.

Elle emporta donc de la maison paternelle quelques vêtements simples et usés, et s'en alla de village en village jusqu'à la cour d'un autre empereur.

Arrivée là, elle s'assit devant le portail.

L'intendante l'aperçut et s'approchant d'elle, lui demanda ce qu'elle cherchait; elle répondit qu'elle était une fille sans fortune, sans personne au monde, et qu'elle aimerait bien entrer en service, si elle trouvait une place.

Comme une de ses aides venait de quitter son emploi, l'intendante avait justement besoin d'une remplaçante. Elle examina la jeune fille d'un regard aigu, et jugea qu'elle serait tout indiquée.

On demanda encore à la princesse ce qu'elle voulait pour ses gages; elle répondit qu'elle ne prétendait rien; elle souhaitait servir pendant quelque temps et si son travail méritait quelque salaire, on lui paierait ce qu'il valait.

L'intendante se montra satisfaite de cette réponse; elle s'occupa de la jeune fille, l'instruisit et lui confia un gros trousseau de clefs, parmi les nombreux qu'elle avait.

La nouvelle arrivante était sage et avait l'esprit vif. Elle commença aussitôt à nettoyer et à mettre en ordre la resserre et les armoires dont on lui avait donné les clefs, et trouva pour chaque chose, grande ou petite, la place qui convenait.

◀ *Détail de portail du Maramureş*

Comme elle était habile à pétrir la pâte, à faire des confitures et autres bonnes choses en usage chez les empereurs, on lui confia bientôt la distribution de toutes les rations de la cour. Et je pense bien qu'elle s'y connaissait ! Elle était fille d'empereur, pas vrai ?

Il n'y eut de réclamation de la part de personne, car elle distribuait équitablement toutes les denrées et on ne pouvait l'accuser de favoriser qui que ce soit.

Qui se serait vanté de l'avoir jamais vue plaisanter avec les gens de la cour, ou avec les étrangers qui venaient prendre leur part d'argent ou de vivres ? Jamais ne lui échappait un mot un peu vif, jamais non plus elle n'en entendait dire un sans rougir, et elle savait trouver quelques paroles bien senties pour rabattre le caquet des plus mal embouchés.

Jamais non plus elle ne perdait son temps à bavarder avec les valets ou les servantes ; avait-elle un instant de repos, elle se mettait à lire.

Tous sans exception la respectaient, et nul ne trouvait à reprendre dans ce qu'elle faisait ; pas la moindre casserole à lui attacher à la queue.

On parlait tant du zèle et de la modestie de la nouvelle sous-intendante, que le bruit en parvint aux oreilles de l'impératrice. Elle désira voir la jeune fille. Et quant il fallut se présenter devant elle, la princesse sut se bien tenir et parler d'un cœur droit et sincère, sans hypocrisie comme sans hardiesse.

Et l'impératrice se prit à l'aimer. Cette sous-intendante, se disait-elle, ne pouvait pas être de mauvaise souche.

. . . . . .

Comme je vous le disais, l'impératrice prit la jeune sous-intendante, à son service personnel.

Elle suivait l'impératrice en tous lieux ; quand celle-ci se mettait à coudre ou à broder, elle faisait de même. Il faut dire que l'ouvrage sorti de ses mains était sans défaut. Mais plus que tout, c'étaient ses sages réflexions qui faisaient la joie de l'impératrice. Bref, que voulez-vous ? Celle-ci ne s'en séparait plus, et l'aimait comme sa propre fille.

L'empereur s'étonnait de la tendresse que sa femme marquait à cette jeune personne. Ils avaient un fils unique, qu'ils trouvaient plus beau que le soleil, et l'aimaient à en perdre la tête.

Et comme l'empereur devait partir en campagne, il emmena son fils avec lui pour lui apprendre le métier des armes. Là-bas, je ne sais ce qu'il se passa, mais le fait est qu'on ramena le jeune homme blessé au palais.

Ah, si vous aviez vu le désespoir de sa mère ! Elle aurait tout fait pour le guérir au plus vite. Elle passait ses nuits comme ses jours à le veiller. Et quand la fatigue eut raison d'elle, elle ordonna à sa suivante, comme à une personne de confiance qu'elle était, de prendre soin du malade ; après quoi, elles se relayèrent à son chevet.

Les tranquilles et sages paroles de la jeune fille, la façon tendre et sincère dont elle le soignait, sa modestie éveillèrent dans le cœur du malade un sentiment qu'il n'avait jamais connu ; mais plus que tout, la douceur de ses gestes, quand elle pansait ses plaies, la lui rendit chère comme une sœur, car il semblait suffisant qu'elle pose la main sur ses blessures pour en adoucir la douleur.

Un après-midi qu'il allait déjà mieux et qu'il causait avec sa mère, il lui dit :

— Savez-vous, ma mère, que j'ai bien envie de me marier ?

— Très bien, mon petit, très bien. Il vaut mieux se marier jeune que de se laisser porter par les vagues de la vie. Maman va chercher pour toi quelque bonne petite princesse, bien née et bien brave.

— Elle est toute trouvée, maman.

— Tiens ! Et qui est-ce donc? Je la connais?

— Ne vous fâchez pas, maman, si je vous dis la vérité. Mon cœur est resté attaché à votre jeune suivante. Je l'aime, maman, aussi fort que mon âme. De toutes les princesses et les filles de roi que j'ai vues, aucune ne m'a plu à ce point. Mon cœur est à elle en entier.

L'impératrice tenta de protester, de s'opposer à ce mariage; mais il fut impossible d'en détourner son fils.

Pour finir, voyant bien qu'il lui fallait en passer par là, et se disant aussi que celle que son fils avait choisie était sage,tranquille, raisonnable et surtout modeste, sincère et travailleuse, elle finit par tomber d'accord. Restait l'empereur, auquel il fallait faire accepter le choix du jeune homme.

Ce ne fut pas très difficile; car mère et fils joignirent leurs prières et vantèrent de leur mieux les mérites de la jeune fille.

On célébra donc les fiançailles du prince et de la femme de chambre de l'impératrice, et on fixa le jour du mariage.

Quand on commença à lancer les invitations, la fiancée du prince implora, invoquant ciel et terre, que soit invité l'empereur Untel, c'est-à-dire son père; mais elle évita de dire à qui que ce soit qu'elle était sa fille.

Ses beaux-parents acquiescèrent à son désir, et on invita aussi cet empereur-là.

Le jour de la cérémonie, tous les invités étaient présents. Les réjouissances commencèrent aussitôt et durèrent jusqu'à la tombée de la nuit, comme il se devait pour des empereurs, pas vrai?

Le soir, ce fut un festin d'une richesse inouïe, avec une foule de plats, de boissons, de gâteaux feuilletés et autres délicatesses à vous en lécher les doigts.

La mariée avait elle-même commandé le menu aux cuisiniers.

Mais elle avait préparé de sa propre main tous les mets, pour un seul convive. Puis elle ordonna à un fidèle valet de prendre grand soin d'apporter les plats qu'elle avait préparés et de les présenter à l'empereur qu'on avait invité à sa prière. Le valet devait avoir grand soin de ne pas se tromper de convive, car il y allait de sa vie.

Il exécuta ponctuellement les ordres reçus.

Lorsque tous les invités se furent assis à leurs places, on commença de manger avec un entrain extraordinaire et dans une bonne humeur générale.

Mais l'empereur invité, c'est-à-dire le père de la mariée, ne semblait guère avoir d'appétit.

Depuis son arrivée, il ne quittait pas la mariée du regard;son cœur lui soufflait bien quelque chose, mais il n'en croyait pas ses yeux.

Sans doute lui rappelait-elle beaucoup sa fille, mais ne pouvant s'expliquer de quelle façon elle en était venue à épouser un prince, il n'osait en souffler mot à personne.

Il faut dire aussi que les fatigues et les chagrins de la jeune fille l'avaient bien changée, depuis le temps que son père ne l'avait vue.

Emoustillé par l'appétit de ses voisins, il aurait bien voulu se montrer aussi bonne fourchette qu'eux; mais après avoir avalé une ou deux bouchées de chaque plat, il s'arrêtait. Le valet qui les lui apportait les remportait presque intacts.

Il s'étonnait fort de voir tous les convives ne faire qu'une bouchée de ces mets qui lui semblaient n'avoir aucun goût.

Il osa donc s'enquérir auprès de son voisin de droite. Celui-ci répondit qu'il y avait bien longtemps qu'il n'avait rien mangé d'aussi bon. L'empereur goûta aux mets qui étaient dans l'assiette du voisin, et les trouva exquis. Il fit de même avec son voisin de gauche.

Ces plats succulents le firent baver d'envie; la faim, d'autre part, l'aiguillonnait; mais qui aurait pu avaler ce qu'on lui offrait?

Il patienta quelque temps; par respect humain, il grapillait çà et là dans son assiette, pour ne pas se donner en spectacle, mais c'était tout. Enfin il perdit patience et se levant, demanda d'une voix tonnante:

— Dites-moi, Sire, m'avez-vous invité à la noce de votre fils pour vous moquer de moi?

— Dieu m'en garde, Sire ! Comment pouvez-vous croire une chose pareille? Tout le monde peut voir que je vous traite avec les mêmes honneurs que tous les autres empereurs, sans faire la moindre différence.

— Je vous en demande bien pardon, Sire; les plats des autres convives sont bons à manger, mais pas les miens.

L'empereur, père du prince, se fâcha tout rouge et ordonna que les cuisiniers viennent rendre compte sur-le-champ de leur ouvrage, et que les coupables soient punis de mort.

Savez-vous ce qu'il en était?

Eh bien, la mariée avait préparé tous les plats pour son père sans le moindre grain de sel, mais en revanche elle y avait mis du miel et du sucre. La salière même qui était devant lui était remplie de sucre en poudre, et le pauvre empereur avait beau en prendre à la pointe de son couteau pour en assaisonner les plats, au lieu de les rendre meilleurs, ils en devenaient encore plus doux et moins appétissants.

Alors se leva la mariée qui, s'adressant à son beau-père, lui dit:

— C'est moi qui ai préparé les mets pour l'empereur qui s'est mis en colère, et voici pourquoi:

Cet empereur est mon père. Nous étions trois sœurs dans la maison paternelle. Un jour, notre père nous demanda comment nous l'aimions. De mes aînées, l'une répondit qu'elle l'aimait comme le miel, l'autre comme le sucre. Je lui dis que je l'aimais comme le sel dans les plats. J'avais réfléchi, et trouvé qu'il n'y avait pas de plus grand amour. Mais mon père se fâcha, m'en voulut et me chassa. Le Seigneur ne m'a pas abandonnée, et à force de travail, d'honnêteté et de diligence, j'en suis arrivée où vous me voyez. Et maintenant j'ai voulu prouver à mon père qu'on peut fort bien vivre sans miel et sans sucre, mais pas sans sel, et c'est pourquoi j'ai préparé ainsi tous ces mets. Jugez vous-mêmes, en empereurs éclairés que vous êtes, lequel d'entre nous deux a eu raison.

D'une seule voix, tous les convives déclarèrent que la jeune fille avait été injustement chassée.

Alors le père de la princesse reconnut qu'il n'avait pas su apprécier l'esprit de sa fille, et lui en demanda pardon.

La princesse, de son côté, lui baisa la main et s'excusa, pour le cas où ce qu'elle avait fait l'aurait blessé.

L'entrain et la gaîté reprirent de plus belle, et on parla longtemps de ces réjouissances dans le monde entier.

Le père de la princesse était plus ou moins dispos, mais c'est le beau-père surtout qui était content et fier de s'être acquis une belle-fille comme celle-là, tout à la fois de bonne souche et pleine d'esprit et travailleuse.

Je me trouvais parmi les convives, tenez, avec ce chauve qui se cache parmi nous, très honorés boyards. Seigneur, que d'os sont tombés de cette table ! Et tous les os qu'on jetait, c'est sur le crâne du chauve qu'ils tombaient.

Et je me suis remis en selle, et vous ai conté mon histoire telle quelle.

Et j'ai enfourché une cuillère courte, longue vie à tous ceux qui écoutent.

Et j'ai enfourché un fuseau, que le conteur aussi fasse de vieux os.

Récolté et raconté par Petre Ispirescu
Du vol. *les Légendes ou les contes des Roumains*, 1882

Traduit par ANNIE BENTOÏU

LA FILLE QUI AVAIT LA LANGUE BIEN PENDUE

Il était une fois une fille vive et laborieuse, et le bruit courait qu'elle savait faire des coudées de toile rien qu'avec le chanvre resté sous la broie. Aussi rien d'étonnant que beaucoup de gars eussent voulu la prendre pour femme, car, je vous le demande, qui c'est qui voudrait pas d'une fille éveillée, travailleuse, et belle par-dessus le marché.

Un jour donc, des marieurs s'en vinrent la trouver alors qu'elle avait presque rien sur elle. Quand elle les vit entrer, elle se cacha bien vite derrière le poêle et s'habillant en moins de temps qu'il en faut pour le dire, elle s'écria:

— Vous soupçonnez guère, bonnes gens, que si vous m'avez trouvée dévêtue, c'est parce que mon logis a pas d'oreilles !

Les marieurs, qui entendaient rien à ce langage, s'entre-regardèrent, étonnés. Puis, le plus âgé d'entre eux lui demanda:

— Où c'est qu'est ton père, ma belle ?

— Ben ! il s'en est allé au village pour changer le nom du blé, qu'elle répond, et les autres d'être, une fois de plus, étonnés.

— Mais ta mère, où c'est qu'elle est ? questionna un autre marieur.

— L'est allée chez une voisine pour faire une jeune de deux vieilles.

— Il va rentrer bientôt, ton père ?

— Si c'est qu'il fait un détour, il sera bientôt là, mais si c'est qu'il prend tout droit, alors il va tarder.

— Et ta grande sœur, où qu'elle est ?

— Dans la resserre, où qu'elle pleure son rire de l'été dernier — répond la fille, toujours sous forme de devinettes.

— Alors on s'en va, au revoir la belle !

— Au revoir !

Sur la route du retour, les marieurs remuaient dans leurs têtes les paroles de la fille et comme ils n'y entendaient rien, ils s'en retournèrent chez elle et lui demandèrent:

— Qu'est-ce que c'étaient, la belle, les mots que tu nous a dits quand on t'a trouvée dévêtue ?

— Hum ! répondit-elle — c'est bien simple ! J'ai dit comme ça que la maison avait pas d'oreilles, parce que j'ai pas de chien de garde et alors je sais pas quand il y a du monde !

— C'est juste—qu'ils répondirent—mais tu nous as dit que ton père s'en est allé changer le nom du blé ? qu'est-ce que ça signifie ?

— Ah ! tout bonnement que mon père s'est rendu au moulin pour changer le blé en farine !

— Mais — qu'ils poursuivirent — pourquoi que tu nous as dit que si ton père venait tout droit, il tarderait et que s'il faisait un détour, il arriverait plus vite ?

— Rien d'autre que pour ça — qu'elle répondit: s'il a fait un détour, il a pris par la grand'route où rien ne l'arrête; s'il s'en est venu tout droit, il lui a fallu passer d'un enclos à l'autre, sauter des haies et se garder des chiens, alors, ça l'aura mis en retard !

— Bon ! — mais qu'entends-tu en disant que ta mère s'en est allée chez la voisine pour faire une jeune de deux vieilles ?

— Voilà ! répondit-elle: elle est allée chez la voisine pour que dans deux vieilles chemises, elle lui en taille une neuve !

— On te demande à c't'heure, de nous dire aussi pourquoi que ta sœur pleure dans la resserre son rire de l'été ?

— Ben ! c'est simple ! qu'elle répond: l'été dernier, elle aimait d'amour et maintenant elle est engrossée !

— On te remercie, la belle ! Au revoir !

— Au revoir !

Et voilà nos bonnes gens en route, la mine longue. Et de causer et de se demander comment s'y prendre pour jouer un bon tour à cette fille-là. Après avoir bien réfléchi, les voilà qui jugent bon de se rendre auprès du boyard du village pour lui demander conseil. Arrivés chez lui, ils se mettent à lui raconter qu'il y a, au village, une fille qui a réplique à tout et avec qui, nul si avisé qu'il soit, ne peut avoir le dernier mot.

— Vous me la baillez belle ! s'écria le boyard, blessé. Sachez que si je ne parviens pas, moi, à lui rabattre son caquet, je la prendrai pour femme! Mais dites-moi, que me donnerez-vous si je lui cloue son bec ?

— Ce qu'on vous donnera? —dirent ces hommes; eh bien ! nous, not'maître, si vous avez le dessus, on vous donnera tout ce qu'on possède: maisons, terres, bestiaux, tout, et on fera des corvées pour vous.

— Topez-là ! dit le boyard, et appelant sur-le-champ un valet, il lui ordonna: Toader ! va-t-en au village trouver la fille une telle, et donne-lui cette quenouille en lui disant qu'elle m'en fasse cent coudées de toile !

Le valet prend la quenouille, va trouver la fille et répète l'ordre du boyard. Elle éclate de rire et lui dit:

— Soit ! je lui ferai cent coudées de toile de cette quenouille, à condition que le boyard me fasse, lui, de ce morceau de bois ni plus grand ni plus petit que cette quenouille, tout ce qu'il me faut pour tisser: métier, peignes, rouleaux, ensouple, pédale, lisses, baguettes et tout ce qui s'ensuit !

Le valet revient chez le boyard et lui fait part de la réponse de la fille. Le maître se met à rire et dit:

— Où a-t-on jamais vu qu'on puisse faire d'un morceau de bois pas plus grand que celui-là, tout ce qu'est nécessaire au tissage ? Retourne-t'en chez la fille et dis-lui ça, Toader !

Le valet se rend à nouveau chez la belle et lui répète les paroles du boyard. Et elle, de lui répondre:

— Où c'est-il qu'il a vu, lui, le boyard, que l'on puisse faire d'une quenouille cent coudées de toile ? Va donc lui dire cela !

Voyant qu'il n'avait par le dessus, le boyard se creusa longtemps la cervelle dans l'espoir d'attraper la fille. Finalement il lui vint à l'esprit de lui jouer un tour en faisant bouillir tout un seau d'œufs et en les envoyant à la fille pour qu'elle

les fasse couver. Les prenant des mains du valet, la fille en prit un, le laissa choir comme par mégarde et, se baissant pour le ramasser, se rendit compte que c'était un œuf dur. Alors elle en prit un second, un troisième, un quatrième et ainsi de suite et les trouva tous bien cuits. « Qu'à cela ne tienne ! pensa-t-elle; je vas lui en remontrer, moi au boyard !» Elle donna tous les œufs à manger à sa famille et lorsque le dimanche arriva, que fit-elle? Elle se leva dès l'aube, alluma un bon feu sur le sentier que prenait d'habitude le maître pour aller à la messe; remplissant de blé un seau, elle le posa sur le brasier pour le faire cuire. Voilà que vers midi, le boyard se rend à l'église et l'aperçoit, tout occupée à remuer le blé avec une grande louche.

— Hé ! la fille ! Que fais-tu donc là. . .? qu'il lui demande.

— Ben ! je fais bouillir du blé pour la semence, qu'il lui est répondu.

— Comment ça ! Faire bouillir du blé pour la semence ! dit le boyard. A-t-on jamais ouï pareille sottise? Où donc as-tu vu que le blé bouilli puisse encore germer?

— Mais vous, not'maître — répond la fille — où c'est que vous avez-vu un poussin sortir d'un œuf dur?

Tout honteux, le boyard s'en fut à la messe et l'après-midi, le voilà qui dépêche de nouveau le valet chez la fille pour lui commander de venir au manoir ni vêtue ni dévêtue, ni à pied ni à cheval et de lui apporter des *colaci-necolaci* !*

Quand elle entendit l'ordre du boyard, la fille pria son père de lui attraper un oiseau et un lièvre vivants. Après quoi, elle se mit tout nue et enroula autour d'elle le filet d'une seine, elle enfourcha un bouc, laissant pendre une jambe qui touchait le sol, et, le lièvre et l'oiseau sous le bras, elle se rendit ainsi chez le boyard.

La voyant arriver, celui-ci lâcha toute sa meute pour la mettre en pièces. Mais la fille libéra le lièvre et les chiens se lancèrent tous à la poursuite de l'animal. Alors, elle entra dans la cour, puis dans la maison, rendit la liberté à l'oiseau qui s'envola par la fenêtre ouverte, et dit au boyard:

— Me voici, not'maître, je suis venue juste comme vous l'avez ordonné et je vous ai apporté, vous l'avez vu, des *colaci-necolaci*.

Puis, courant vite dans l'antichambre, elle s'habilla car elle avait emporté aussi ses vêtements et rentra dans la pièce. Cette fois, le boyard n'avait plus quoi faire, et vaincu à tant de reprises par l'esprit de la fille, il l'épousa.

Quelque temps après les noces, le boyard dut partir en voyage pour quelques jours. Avant son départ, il dit à sa femme de se garder de rendre la justice en son absence, sous peine d'être abandonnée par lui.

Mais voilà qu'un jour deux paysans se présentent au manoir.

— Ayez la bonté, not'maîtresse, s'écrie l'un d'eux, de rendre la justice, sans quoi mon poulain va périr.

— Quel poulain? dit la dame.

— Je vas vous raconter ça par le menu — répond le paysan; j'ai donc attelé ma jument à la charrette de cet homme-là et on s'est rendu au moulin. Je dois vous dire que ma jument était pleine. Au milieu de la nuit, mon compère sort dans la cour et trouve le poulain sous sa charrette où qu'il s'était abrité, le pauvre, de la pluie qui tombait dru. Le voilà qui revient en hâte au moulin et qui me raconte que sa charrette avait accouché d'un poulain. Moi, je lui ai dit que c'était ma jument qui l'avait mis bas, car, a-t-on jamais vu charrette accoucher? Mais

---

* Sorte de fouaces en forme d'oiseau, qui servaient d'habitude aux aumônes. *Necolaci* = non-*colaci*

lui: non et non, c'était pas ma jument, c'était sa charrette qui avait fait le poulain! A c't'heure il le retient, il le laisse pas téter sa mère et il va périr, j'en ai grand-peur, la pauvre bête ! Ayez pitié de moi, maîtresse, et dites à c't homme-là de me rendre mon poulain !

— Dis voir un peu, toi, l'homme à la charrette, pourquoi que tu prétends que le poulain est à toi?

— Parce que c'est ma charrette qui l'a mis au monde — répond le trompeur.

— Comment que tu peux penser — dit la dame en riant — que ta charrette, qui est de bois, a pu accoucher d'un poulain, qui est de chair. Vois-tu, si tous les arbres de la forêt se mettaient à faire des poulains, tu aurais plus où te fourrer devant tant de poulains ! Tu vas rentrer tout de suite chez toi et rendre son poulain à cet homme, si tu ne veux pas avoir affaire à moi !

— Grand merci, not'dame ! Que le bon Dieu vous donne bonheur et santé pour la justice que vous m'avez rendue — dit l'homme lésé — et après lui avoir baisé la main, les voilà partis tous les deux. Mais à la porte, ils se trouvent nez à nez avec le boyard, qui justement rentrait chez lui.

— D'où est-ce que vous venez? qu'il leur demande.

— Ben ! de chez vot'dame — répond l'homme; et que le bon Dieu veuille lui donner bonheur et santé, car, voyez-vous, j'ai eu une dispute avec cet homme-là et elle m'a rendu justice ! Puis il lui conta toute l'histoire.

— Ça va, ça va — répondit le boyard; après, il rentra chez lui et tout en colère il dit à sa femme: T'avais-je pas ordonné de pas rendre justice tant que j'étais pas là?

— Et alors comment que j'aurais pu vous attendre — répondit la dame. Est-ce que je pouvais deviner quand vous alliez rentrer? Moi, faut que vous le sachiez, je pouvais pas laisser périr .le poulain d'un pauvre homme.

— Ecoute — dit le boyard qu'était encore en colère — puisque tu entends être tout à la fois le maître et la maîtresse — va falloir qu'on se sépare. Comme je tiens compte que tu as été fidèle jusqu'à cette heure, je te permets d'emporter chez toi la chose qui t'est la plus chère ici et puis tu t'en iras sans retard !

— Bien ! répondit la dame — puisque c'est là votre désir, il me reste qu'à vous obéir ! J'ai une seule grâce à vous demander: avant qu'on se sépare, buvons et mangeons ensemble encore une journée entière; et puis après, je m'en retournerai chez mon père !

Sans plus tarder, elle fait venir des boissons et un tas de plats. En un rien de temps, la table se trouve couverte de toutes sortes de bonnes choses à manger et à boire. Aussi, le boyard et sa dame se mettent-ils à table et les voilà, ayant bien mangé et bien bu, pris de gaieté. Mais elle, elle avait fait seulement semblant de boire, tandis que lui, il buvait, il buvait, ça fait que lorsqu'elle le vit qui tombait ivre-mort, elle commanda à un valet de le porter dans la calèche et les voilà bientôt arrivés chez son père.

Le lendemain matin, à son réveil, le boyard fut tout étonné de se cogner la tête au plafond et il demanda sur-le-champ:

— Où c'est que je suis donc?

— Chez mon père, vous pouvez pas être ailleurs, que répond la dame.

— Et toi, pourquoi que tu m'as amené ici? — demande le boyard, tout furieux.

— Comment que vous pouvez me demander ça? M'avez-vous pas permis d'emporter ce qui m'était le plus cher? Alors, c'est vous que j'ai emporté !

Oyant ces paroles et voyant qu'une fois encore elle était plus forte que lui, le boyard l'embrassa bien fort. Ils rentrèrent tous deux au manoir où c'est qu'ils ont vécu jusqu'à leur dernier souffle en parfaite harmonie et toujours de bonne humeur.

Récolté par G. Sbierea
Contes populaires roumains (Moldavie)

Traduit par ANDRÉE FLEURY

LE BESOIN ENSEIGNE PARFOIS PLUS QUE BESOIN

Il était une fois un paysan qui avait beaucoup d'enfants parmi lesquels un garçon des plus paresseux. Toute la sainte journée il s'en allait muser par les coteaux avec d'autres garnements de son âge. Voyant qu'il n'arrivait pas à le guérir de sa paresse, le père le prit de court un beau jour et lui dit:

— Ecoute, mon fieu ! Te voilà grandelet à cette heure, sans souci puisque tu es encore garçon et tu restes là à ne rien faire si ce n'est errer sur la colline. Aussi m'iras-tu demain dans la forêt pour m'y quérir une charretée de bois. . .

— Faudra bien que j'y aille, mon père, dit le gars qui ne pouvait qu'obéir. Le lendemain, au moment où il allait partir, son père lui dit:

— Voilà ce qu'il y a, mon fieu ! Si quelque chose t'arrive en chemin (que Dieu nous en préserve), appelle en toute hâte et à grands cris le besoin. . . Il accourra sur-le-champ à ton aide.

— Bien, mon père ! Et le gars de se rendre dans la forêt et d'y charger le bois dans sa charrette; mais qu'arriva-t-il sur le chemin du retour?

La charrette étant lourde et le chemin défoncé, voilà qu'un limon s'est cassé. Le gars restait là sur place, à se gratter la tête, mais le soir s'annonçant, il lui fallait bien faire quelque chose. Se rappelant les paroles de son père, il se mit à crier:

— Besoin, hé ! besoin ! viens-t'en à mon secours ! Besoin, viens-t'en bien vite ! De besoin, pas une ombre, rien. Besoin, viens-t'en mettre un limon à ma charrette ! Viendras-tu, une bonne fois? C'est à croire qu'il était sourd, le besoin. Besoin, viens-t'en vite et répare ma charrette, j'ai grand-faim et il me faut rentrer au logis ! De besoin, point.

Voyant cela, le gars se mit tout seul à la besogne, tailla une grosse branche d'arbre en forme de limon, puis l'installa bel et bien à la place du brancard cassé en la fixant à l'aide de la corde des bœufs et de fibres de tilleul, bref, il fit du bon travail ! Le soir, il était de retour chez son père, avec son chargement.

— Et alors, mon fieu ! t'est-il arrivé quelque chose de désagréable en cours de route? lui demanda son père.

— Oui, père, un limon s'est brisé et j'ai dû le remplacer. . . Votre conseil, je l'ai suivi, et j'ai bien crié au besoin de me venir en aide; mais en vain. M'est avis qu'il a perdu l'ouïe. . . Car il ne s'est point montré, mais là, point du tout!

— Hé ! mon fieu ! dit l'homme en souriant. Il s'est montré sans que tu t'en aperçoives. . . Ne t'a-t-il pas enseigné ce qu'il te fallait faire? Il avait vraiment raison celui qui a dit que le besoin arrive sans qu'on le voie et vous enseigne parfois plus que besoin.

Récolté par Dumitru Furtună,
Paroles pleines de sens (Moldavie)

Traduit par ANDRÉE FLEURY

ANECDOTES SUR VODĂ-CUZA*

Voyez-vous, une âme comme celle de Cuza, jamais il y en eut et il y en aura peut-être jamais plus, aussi longtemps que nous aurons une tête sur nos épaules — que ses ossements reposent en paix ! D'une veste comme nous en portons et d'un gilet fourré, tout comme nous, c'est comme ça qu'il s'habillait. C'est que, vous savez, grand parmi les grands, il avait aucune honte à vivre de la même manière que nous. Bonnet de berger sur la tête, chemise de lin ou de chanvre sur le corps, il parcourait le pays pour voir comment qu'ils vivaient ses sujets, et c'est ce qu'il a fait cet été-là. . . Parce qu'après, vous savez bien, il est pas resté longtemps. . . Alors, voyons un peu ce qui est arrivé? On était autour de la Saint-Elie, et une pluie fine mais durable était tombée, comme il sied lorsque l'hiver le dispute à l'été. Donc, comme ça, à la tombée de la nuit, voilà que parcourant la campagne, il rencontre un homme qui avait l'air bien malheureux.

— Bonne route, brave homme ! — que fait le souverain.

— Grand merci, mon compère ! que répond le pauvre homme.

Ils entrent en propos et de fil en aiguille voilà que Cuza lui dit:

— Qu'avez-vous donc à être si sombre et si chagriné?

— Hé ! Oyez un peu, mon brave, ce qui m'est arrivé. Le diable m'a poussé à prendre par ce sentier, du fait qu'il me menait tout droit chez moi et que je craignais la pluie. Comme ça je pensais arriver plus vite. Je sais pas comment que j'ai fait, mais j'ai poussé mes chevaux un peu trop sur la gauche, alors ils sont entrés un petit peu dans une chènevière. . . qu'appartient au monastère de Neamț. Alors voilà que s'amènent trois moines qui tombent sur moi à bras raccourcis, pas moins que si qu'j'étais un sac de maïs et qui me prennent ma charrette et tout; mes chevaux, c'est le prieur qui a mis la main dessus. . . Et il veut, à c't'heure que j'y donne cent écus d'or pour le chanvre, sinon, va-t'en voir là-bas si j'y suis !. . .

— Dis-moi un peu, mon brave, ta charrette et tes chevaux valent-ils vraiment cent écus d'or?

— Et comment !. . . répond l'homme en pleurant.

— Eh bien ! On va revenir sur nos pas. . . et toi, cesse de pleurer comme une femmelette.

Les voilà donc qui se rendent comme ça, à la nuit tombante, au monastère. Cuza frappe à la porte, un moine s'amène et à grand-peine les laisse entrer. S'ils avaient pas dit qu'ils venaient payer les cent écus, on leur aurait fermé la porte au nez. Bon ! Cuza dit:

— Ayez la bonté, mes frères, puisque le prieur est couché. . . de nous laisser l'attendre ici jusqu'à demain matin. . . nous sommes bien fatigués, à bout de forces. . . et demain nous réglerons nos comptes. . . soyez tranquilles. . . mais dites-moi, vous pourriez pas nous donner quelque chose à manger?

— Si, mon fils, mais à condition de payer, car vous pensez bien qu'on va pas vous nourrir à l'œil ! que fait un moinillon.

— Soit. Nous paierons ce qu'il convient, honnête frérot, voyez seulement à pas nous laisser mourir de faim. . .

A grand-peine les moines leur firent porter par un serviteur une écuellée de haricots mal cuits et fades, mais d'un prix très salé: un écu d'or. Cuza paya

---

* Alexandru Ioan Cuza (1820—1873), souverain des Principautés Unies (1859—1862), puis de l'Etat national roumain (1862—1866)

le prix demandé puis s'en fut visiter le monastère pour voir un peu ce qui s'y passait. Personne qui le connaisse, pas même son compagnon.

Il y a des chances qu'il y ait appris bien des choses, parce qu'il avait pas son pareil pour tout voir. En tous cas, il avait à cœur qu'on leur avait fait payer un écu d'or pour des haricots moisis alors que les moines se bourraient de vollailles bien rissolées dans la graisse. Pensez qu'il y avait dans le monastère huit cents chapons nourris rien que pour ça ! Paraît qu'à minuit, Cuza y dormait pas. Alors, il alla trouver l'homme en peine, il le réveilla et lui dit:

— Lève-toi, mon brave et vite, on va sortir les chevaux et, fouette cocher. . . L'homme sort en toute hâte et déjà, Cuza, le pauvre, avait attelé. Faut croire que dans ses allées et venues, il avait découvert la charrette du paysan et tout. Il dit:

— Allez, monte, mon brave !

L'homme obéit, Cuza tire les verrous du portail et se prépare à sortir. Mais voilà que les moines leur sautent dessus en poussant de si grands cris que ça a réveillé le prieur. Et tous criaient': Au voleur !

— Nous sommes pas des voleurs, et il y a rien de mal ici, frères. . . ayez pas peur. . . nous, on s'en va en emmenant notre dû — répond tranquillement Cuza qui a ouvert alors son manteau de bure — ce qui fait que sur sa poitrine l'or rutilait comme le soleil. Allez en paix ! Cette nuit, personne qui vous dérange, mais demain matin, je vous enverrai moi-même l'ordre de nettoyer le monastère des voleurs qui le salissent. . . Tout le monde était tombé à genoux. L'homme à la charrette tremblait de joie et aussi de fierté d'avoir l'honneur de se trouver à côté du souverain. Mais combien les voleurs du monastère y z'ont tremblé le lendemain matin, personne le sait ! Cuza, lui, a fouetté les chevaux et s'en est allé avec son campagnon, il l'a même restauré dans une auberge et y a donné les cent écus pour qu'il paye les dégâts causés par ses chevaux. S'agit pas de savoir s'il les devait vraiment, mais le souverain tenait toujours sa parole; le lendemain, au moment où que les moines sortaient pour nourrir leurs chapons, et que le soleil se levait du fond de la vallée — arrivait au saint monastère de Neamț et aux autres, un débit apporté par de beaux et vigoureux soldats, qui ordonnait que les portes verrouillées soient ouvertes aux passants dans le besoin ou attardés et que tous les voleurs soient chassés des monastères.

— Hé ! hé ! Un homme bon comme le fut Cuza, il y en aura peut-être plus, car son idée, c'était ça: des damoiseaux faire des tziganes, des paysans faire des boyards, et des moines faire des gens comme il faut ! De nos jours, on parle plus de lui, même à l'église. Pourtant, nos lopins de terre, c'est de lui qu'on les tient et si on ne l'avait pas renversé si vite, il nous aurait tous délivrés de qui nous veut du mal. . .

Récolté par Dumitru Furtună
dans *Récits des vieux du village* (Dorohoï-Moldavie)

Traduit par ANDRÉE FLEURY

LE BOYARD SERA TOUJOURS BOYARD

Et cela fut comme je vous l'dis. Dans un village vivait un villageois. Un beau matin il tourne de l'œil, et le voilà fixe et raide, plus froid que glaçon, et mort comme tous les morts.

On fit ce que chrétiennement il se devait et on le mena à sa bonne tombe. Seulement, à l'instant où on voulut le pousser dedans, miracle du ciel ! ! Voilà que le mort se lève de son cercueil avec force signes de croix et se met à raconter ce qu'il a vu dans l'autre monde.

A vrai dire, il s'était simplement évanoui. Or, la veuve du seigneur et maître de ces villages, ayant appris l'étonnante aventure et ce que racontait le ressuscité, le fit venir au manoir et lui demanda s'il avait rencontré feu son noble époux.

— Si je l'ai vu ! Pour sûr que je l'ai vu ! Et je puis vous dire que là-bas il faisait le même métier de boyard.

— Mais que faisait-il au juste? redemanda la noble veuve, toute réjouie d'apprendre que, dans un monde meilleur, les seigneurs ne changent pas d'état.

— Ben, que voulez-vous qu'il fasse? En vrai boyard, il ne faisait rien. Il se tenait, toute la sainte journée, couché sur son lit, un lit tout en fer, avec un grand feu qui brûlait dessous. Moi, resté, comme de juste, serf et valet, je jetais tout le temps du bois sous le derrière du seigneur, pour que ça continue à flamber. Allez, ma bonne dame, ne vous faites pas de soucis ! Où que ce soit, un boyard reste un boyard !

Récolté par Ion Creangă

Traduit par D.I. SUCHIANU

LE PATRON ET L'APPRENTI

Un patron qui aime à plaisanter prend une grande bouteille verte, et la donnant à l'un de ses apprentis, lui dit :

— Allez, garçon, va à l'auberge voisine et apporte un litre de vin !

— Mais, maître, comment faire, puisque vous ne me donnez pas d'argent.

— Avec de l'argent, n'importe qui peut en acheter, répond le patron, mais je veux voir comment tu vas m'en rapporter sans argent.

Le garçon ne répond rien et, prenant la bouteille sous le bras, se dirige vers l'auberge. Quelques minutes après, il revient et tendant le bouteille à son patron, lui dit :

— S'il vous plaît, maître !

Le patron prend la bouteille avec empressement, la porte à sa bouche, mais je t'en fiche, il n'y a pas de vin.

— Que le diable t'emporte !

— Eh, maître, répond le malin apprenti, n'importe qui peut boire une bouteille pleine, mais je voudrais bien voir comment vous vous y prendrez avec une bouteille vide !

Le nouveau calendrier d'intérieur, VII, 1887

Traduit par NELLY FLORESCU

EXPRESSION DES ASPIRATIONS POPULAIRES

par PAVEL RUXĂNDOÏU

La pensée critique a formulé un grand nombre d'opinions contradictoires sur le folklore roumain et surtout sur son patrimoine littéraire, ce qui est en partie explicable par sa grande diversité, évidente non seulement au niveau de l'expression et du répertoire de thèmes et de motifs, mais aussi à celui de la signification, de la multitude de sens qui se dégagent de ses ressorts profonds et qui, à maintes reprises, semblent se situer à des pôles opposés. C'est que, bien qu'unitaire dans son ensemble, en tant qu'expression de la pensée et des aspirations de tout un peuple, et représentant par conséquent une conscience ethnique, le folklore, phénomène culturel complexe, a le pouvoir de s'adapter, sous l'empire de son oralité, aux exigences de chaque époque, et aussi à la sensibilité individuelle, en remodelant sans arrêt son expression et sa substance sémantique. La diversification et la polarisation des sens est une conséquence toute naturelle de ce processus.

Mais ce ne sont pas seulement la diversité et la polarisation sémantique de la création populaire même qui ont déterminé les opinions contradictoires que nous signalions; c'est le fait aussi des positions différentes à travers le prisme duquel cette création a été abordée, et qui impliquent souvent des interprétations s'opposant diamétralement l'une à l'autre. Significative, dans ce sens, s'avère le commentaire critique de la ballade que Vasile Alecsandri, par son recueil de poésies populaires, publié en 1852, a consacrée dans notre conscience culturelle sous le titre de *Mioritza* (l'Agnelle).

Pour la culture roumaine, cette ballade représente — on le sait — une valeur qui dépasse le cadre d'une seule création, même s'il s'agit d'un chef-d'œuvre. Les motifs qu'elle inclut dans sa structure ont une large circulation dans l'espace folklorique roumain et aussi, dans la culture universelle, de fortes résonances qui peuvent être rapportées aux archétypes qui correspondent à des comportements humains en général. Ses significations concernent des problèmes majeurs de l'homme, avec de vastes implications philosophiques. De cette large ouverture du poème, de l'étendue des valeurs qu'il embrasse, découle une grande complexité de significations.

Cependant à une première lecture, la ballade peut paraître sans complications. Tout d'abord, sa structure narrative est d'une simplicité déroutante. Elle nous parle d'un berger que ses compagnons projettent de tuer, parce qu'il a plus de moutons qu'eux et des chiens plus « courageux »; mais il possède aussi une brebis miraculeuse qui lui dévoile le complot. Le berger n'esquisse pas le moindre geste de défense devant la mort, mais il fait part à son agnelle de ses derniers désirs : être enterré dans le milieu qu'il a tant aimé (sa bergerie); avoir à son chevet ses instruments de musique (« Fifrelet de pin, / Moult chante chagrin; / Fifrelet d'osselets, / Moult chante enflammé; / Fifrelet de fresne, / Moult chante ma peine »)

afin d'entendre éternellement ses airs préférés; cacher sa mort aux êtres qu'il a le plus aimés (ses brebis, sa vieille maman) à qui on dira qu'il a épousé « la fiancée du monde ». A son tour, la structure métaphorique du poème paraît, à première vue, tout aussi simple : l'agnelle qui parle, les brebis qui pleurent la mort du berger « avec des larmes de sang », les trois pipeaux qui jouent au souffle du vent, la mort imaginée comme s'il s'agissait de noces, avec un cortège nuptial formé du soleil, de la lune et des étoiles, de monts et de sapins, d'oiseaux du ciel. Tout cela semble nous parler d'une sereine communion entre l'homme et la nature, communion de plus en plus profonde, qui devient totale après la mort. En dépit de cette simplicité, on a beaucoup discuté de ce poème et sur le mode le plus contradictoire. Aucune création de la culture roumaine n'a suscité autant d'opinions divergentes et si nous insistons là-dessus, c'est parce que fondamentalement, *Mioritza* représente une aspiration de l'âme populaire roumaine; dans le message du poème « mioritique », le peuple roumain a incarné quelque chose de son entité, quelque chose d'essentiel. Selon certains, la ballade a pour signification majeure une philosophie de la résignation : le berger s'incline, soumis et serein, devant le destin (c'est d'ailleurs l'interprétation que lui donnait Vasile Alecsandri lui-même). Mais pour d'autres érudits, tels Ovidiu Densușianu et Dimitrie Caracostea, le poème représente, au contraire, une attitude active devant la vie, une expression du désir de vivre, une expression de l'optimisme populaire. Il est intéressant de constater que ces deux manières opposées, inconciliables, d'interpréter la ballade, s'appuient l'une et l'autre sur chacun de ses épisodes, sur chacun de ses motifs, même sur chacun de ses détails. On a beaucoup parlé, aussi, du caractère représentatif de la ballade, d'aucuns considérant *Mioritza* comme intégralement typique de l'âme populaire roumaine. Cela fait que cette ballade a souvent été considérée comme une pièce fondamentale de la définition de notre caractère ethnique, Lucian Blaga réalisant dans ce sens, par la catégorie de « l'espace mioritique », la construction philosophique la plus brillante. Dans le contexte de l'idée de « résignation », cette généralisation a cependant impliqué une façon erronée de concevoir le peuple roumain, en tant qu'entité ethnique, sous le rapport de sa conception du monde et de la vie et sous celui de ses aspirations. On a parlé d'un peuple dont l'attitude philosophique, le comportement se définiraient systématiquement par la résignation devant le destin, par la sérénité devant la mort, par le renoncement à la lutte, et dont les aspirations se résumeraient à une attitude contemplative. Mais cette opinion n'est confirmée ni par l'histoire de ce peuple, dont la longue lutte pour la liberté nationale et sociale et dont le désir et les efforts d'affirmer la dignité humaine ont constitué les traits les plus caractéristiques, ni par la création folklorique dans son ensemble, vue à travers le prisme de toutes ses valeurs principales. D'ailleurs le poème mioritique lui-même l'infirme, si nous nous en approchons sans préjugés et surtout si nous renonçons à l'idée de le subordonner à des concepts d'érudition extérieurs à lui comme à la pensée folklorique en général, quels que soient le mérite et l'intérêt que présentent ces conceptions. Sous son apparente simplicité, *Mioritza* délivre un message aux significations complexes, greffées sur des structures archétypales et amplifiées par leur résonance dans tout le contexte du système ethnique et culturel. Si ce message ne saurait être réduit à l'idée de résignation, il ne peut non plus être conçu d'une manière unilatérale, comme une attitude active devant la vie ni comme une expression d'optimisme, qui éludent le sentiment tragique impliqué, de toute évidence, dans son contenu. En fait, le poème est l'expression de la soif de vivre et de la dignité humaine, de la chaleur humaine, attitudes d'autant plus fortement mises en relief que le contexte qui les intègre porte l'empreinte du tragique. La soif de vivre et le sentiment de la dignité représentent les sens majeurs des aspirations populaires, lesquelles, dans divers contextes thématiques et reflétant des coordonnées socio-historiques différentes, ne se définissent pas uniquement par la contemplation, mais aussi et même dans une plus grande mesure, par la constance, par l'action, par la révolte, par la lutte.

C'est là une affirmation que nous confirmerons en faisant appel à quelques-unes des créations représentatives de la littérature populaire roumaine, et aussi aux aspects qui consignent le statut particulier de cette littérature et de la culture folklorique dans son ensemble. Tel qu'il s'est conservé jusqu'à l'époque où il a été recueilli et étudié (époque inaugurée par la génération d'écrivains de 1848, et plus particulièrement par Vasile Alecsandri), le folklore littéraire roumain, unitaire dans ses structures de base, inclut une grande variété de valeurs culturelles qui témoignent d'une longue évolution dans le temps. Lorsque nous parlons des dimensions temporelles de cette création, nous songeons au fait qu'il ne s'agit pas là d'une apparition spontanée, accompagnant la formation proprement dite de la langue et du peuple roumains, mais bel et bien du résultat d'une très longue continuité ethnique et culturelle. La culture orale roumaine atteste par conséquent l'ancienneté d'un peuple qui, constitué par la fusion des Daces et des Romains, a su conserver

et développer, dans les nouvelles conditions, les précieuses traditions de ses ancêtres et de la terre sur laquelle ceux-ci ont vécu. La continuité culturelle est d'autant plus forte que les recherches ont permis de constater, dans les ornements géométriques de la céramique ou des costumes populaires, des traces de modèles identifiés sur les débris de céramique des foyers de culture néolithiques sur le territoire de la Roumanie.

Le respect de la tradition, signe de constance et signe de liaison organique avec la terre ancestrale, a représenté l'une des principales formes de manifestation de la conscience de soi du peuple roumain, de son sentiment d'appartenir à une nation. Cette conscience, qui ne se montre pas explicitement dans le contenu de la poésie et de la prose populaires, imprime à la création folklorique un horizon spécifique, dans les coordonnées duquel s'inscrivent non seulement les idéaux de liberté et de dignité nationale et sociale, mais aussi des attitudes et des sentiments unissant le paysan roumain au village natal, au cadre naturel de sa vie et à ses occupations traditionnelles.

Le sentiment de la liberté et la lutte contre l'oppression nationale et sociale ont engendré une riche création de facture héroïque, dont le développement a dominé le Moyen Âge, mais qui représente par elle-même une manifestation de la continuité de certaines valeurs culturelles et éthiques ancestrales. En vérité, par leur thématique et leur fond imaginaire, certaines parmi les créations narratives ayant un sens héroïque, nous conduisent à des systèmes très anciens de réflexion et de comportement, dominés par des structures mythiques qui mettaient l'homme-héros en conflit avec des êtres monstrueux, surnaturels. Dans la chanson évoquant Iovan Iorgovan, par exemple, le fond mythique archaïque est localisé dans un espace géographique concret, auquel sont imprimés des significations et des dimensions légendaires : « Tout en haut d'la Cerna / Sont partis bien des gars / Et chacun y alla / Aucun n's'en retourna ». Ainsi donc, dans une région montagneuse située non loin de l'endroit par où les armées de l'empereur Trajan ont pénétré en Dacie on imagine une zone interdite à l'homme, mais dans laquelle le héros de la ballade (« Iovan Iorgovan / Sa massue tenant ») pénètre cependant par force. Il entend de loin le cri affolé d'une jeune fille, mais pour arriver jusqu'à elle, il lui faut traverser les eaux écumantes de la rivière de Cerna, qu'il prie de bien vouloir s'apaiser. Il n'est fait droit à sa prière que s'il promet à la rivière mythifiée, grand obstacle sur la route de l'homme, « D'or un beau brocheton / Ayant yeux de dragon ». Parvenu à l'endroit d'où était venu le cri, le héros s'engage dans un effroyable combat avec un « serpent-dragon » qui enserrait la fille dans ses replis et se préparait à la dévorer. Après avoir tué le monstre, le héros veut épouser celle qu'il a sauvée et persiste dans ses intentions (dans certaines variantes) même lorsqu'il apprend qu'elle est sa propre sœur. Cette fois, la rivière de la Cerna le punit et le transforme en rocher. Voici donc une chanson qui reflète la mentalité héroïque de l'homme des temps archaïques, dominé par une nature plus forte que lui, mais qu'il affronte audacieusement et contre laquelle il lutte. C'est une signification similaire que nous découvrons dans la ballade bien connue de ce *Maître Manolé* qui, sur l'ordre du prince, veut construire un monastère en un lieu réfractaire à la construction. L'hostilité, marquée par l'écroulement nocturne des murs élevés dans la journée, n'est vaincue que par un sacrifice humain : la femme même du maître maçon est emmurée vive dans le bâtiment. Ce mythe très ancien de la construction, et qui est d'une large circulation universelle, a été intégré, par l'imagination folklorique roumaine, dans un contexte culturel dominé par des coordonnées géographiques et historiques nationales. L'endroit élu pour l'édifice est situé quelque part, en amont de l'Argeş, et l'édifice même est identifié au célèbre monastère de Curtea de Argeş, symbole de beauté accomplie. De la sorte, la ballade, comme l'observait George Călinescu, acquiert la signification d'un mythe esthétique, amplifié par le désir du créateur qui veut se dépasser soi-même.

Au Moyen Âge, l'attitude et le comportement héroïques désignaient non seulement les attributs du mode de vie féodal, mais aussi un idéal auquel aspirait le peuple tout entier. Dans notre folklore, la ballade héroïque représentait plus que tout autre une catégorie puissante, dans le contexte de laquelle prenait forme un canon populaire de comportement héroïque ayant pour attributs la force physique, le courage et la grandeur, la probité et la dignité, l'habileté et un certain sens esthétique du combat. Ce sont les chansons illustrant la lutte contre les envahisseurs turcs qui forment les cycles les plus intéressants du genre. Elles relatent d'habitude moins les combats entre les armées ennemies que les luttes partisanes de héros singuliers, qui, pourvus d'une force légendaire, tiennent tête à une armée entière d'ennemis. Le porteur idéalisé de ces attributs est le *voïnic*, le preux, qui se confronte avec le seigneur féodal — et qui est souvent le souverain même (sans doute échos de conflits anciens pour la possession du pouvoir), tels Corbea, Mihu le Haïdouk et Toma Alimoş, ou bien c'est le héros singulier qui s'engage dans des combats contre l'envahisseur turc et tartare et fait victorieusement face, avec sa force

légendaire, à toute une armée d'ennemis (Novac, Gruïa, Tanislav, Badiul, etc.). Les adversaires à combattre ne sont plus, par conséquent, de monstrueuses représentations de la nature, comme dans les chansons anciennes à substratum mythologique, mais des catégories humaines hostiles à l'idéal de liberté et de dignité. A leur tour, les attributs de ces héros ne sont plus de nature fantastique (rappelons que Iovan Iorgovan adoucissait la colère de la Cerna en lui promettant un cadeau fabuleux), mais ils ont cependant encore des dimensions hyperboliques et demeurent situés au-delà de la condition humaine quotidienne. (Leur puissante vitalité, lorsqu'ils ne se battent pas, se mesure parfois par les quantités fabuleuses de nourriture et de boisson qu'ils ingurgitent les jours de festin ou bien, comme c'est le cas pour Corbea, lorsqu'il s'agit de recupérer sa vigueur après une longue et dure détention.) La renommée de leur force légendaire est paralysante pour l'ennemi; c'est ainsi que les Turcs n'osent s'approcher de Gruïa fils de Novac, de Tanislav ou de Badiul que lorsque ceux-ci dorment du sommeil profond de l'ivresse ou qu'ils sont victimes d'une trahison. Si rude et si inégal que soit l'affrontement, la victoire penche toujours de leur côté, et c'est justement en cela qu'ils sont porteurs des aspirations du peuple et de son optimisme.

A mesure que le régime d'oppression sociale du village durcit, réduisant le paysan serf à la misère, l'idéal de liberté et de dignité évolue et prend des aspects dramatiques. La révolte, la soif de justice et le désir de vengeance deviennent, dans ces conditions, tout autant d'attitudes fondamentales, représentées dans la conscience populaire par les *haïdouks*, dont les exploits ont été la source d'une riche création épique et lyrique. La *haïdoucie*, la prise du maquis en quelque sorte, a constitué l'une des principales formes de la résistance paysanne contre la tyrannie sociale, ses protagonistes étant des paysans qui, ne pouvant plus endurer la misère et l'injustice, se retiraient au fond des bois dans l'ombre desquels ils organisaient des actions vengeresses contre les oppresseurs. Il ne s'agit plus, par conséquent, d'un héros imaginaire, car le *haïdouk* se détache directement du contexte des événements socio-historiques attesté par les documents de l'époque. Il ne porte plus l'auréole idéalisante propre aux vieilles chansons héroïques, sa manière d'être et d'agir s'intégrant beaucoup plus fortement à la structure sociale qu'il représente, aux circonstances dans lesquelles il mène ses actions, et que les ballades *haïducești* — de *haïdouk* — reflètent avec une grande force d'expression. De coutume, le noyau du message narratif qu'elles contiennent consiste en la confrontation du *haïdouk* avec la gendarmerie, qui finit par se saisir de lui à la suite d'une trahison, puis en son emprisonnement ou en sa mort. A la différence des chansons anciennes où le héros l'emportait toujours sur l'adversaire, la chanson épique de *haïdouk* implique, d'habitude, un final tragique, puisqu'il s'agit de respecter les coordonnées de la vérité historique. Les défaites sont cependant compensées par l'ampleur du phénomène; le nombre de *haïdouks* glorifiés par le peuple dans ses chansons est très élevé, chaque région ayant le sien ou plutôt les siens: Iancu Jianu en Olténie, Radu fils d'Anghel dans la zone sous-carpatique de la Munténie, Bujor en Moldavie, Pintea le Brave dans le Maramureș, etc. Dans la chanson lyrique de ce genre, la substance de la révolte du *haïdouk* ainsi que son profil moral sont rendus en nuances variées. Loin de son village et de son milieu familier, auxquels malgré son isolement il reste lié dans son âme, le *haïdouk* connaît le regret d'être séparé de son travail et de ses outils: « L'âme triste et le cœur gros / Suis monté sur le coteau / Ma tête je l'ai tournée, / Et j'ai vu dans la vallée, / Tous les hommes au labour, / Y avait qu'ma charrue, bien sûr, / A rester contre le mur. . . »

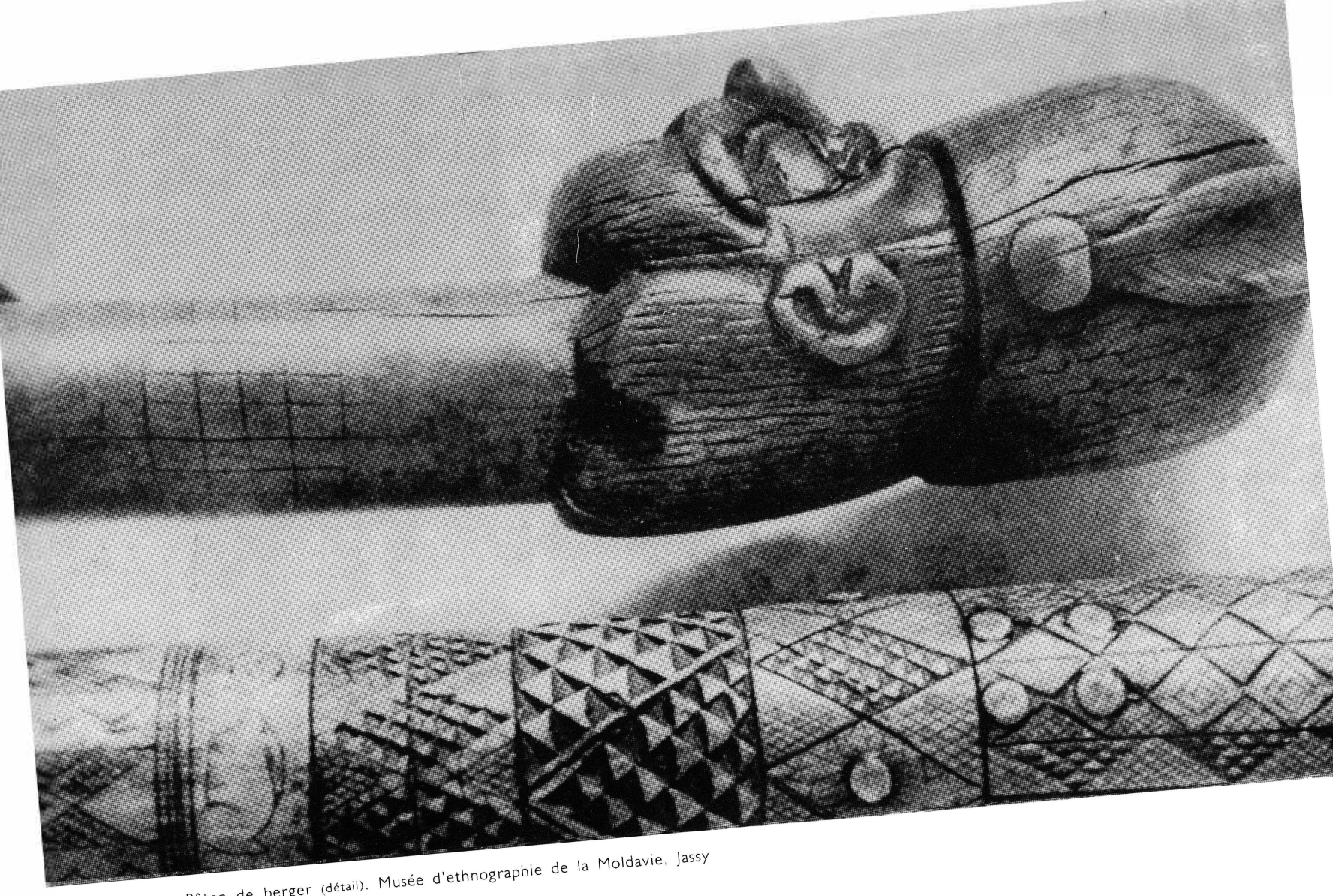
Le sens actif de la révolte et de la vengeance du *haïdouk* est préfiguré au moyen d'une métamorphose poétique, dans laquelle les objets et les gestes du labeur quotidien deviennent autant d'expressions de vindicte: « Viendra l'mois de mai bientôt / Où j'mont'rai sur le plateau, / Avec charrue à dix chevaux; / J'f'rai des sillons avec elle / Où la moisson s'promet belle, / Sillon du diable te fiche, / Au bout du village, sans triche / A la porte de l'homm' riche . . . »

La vie de misère à laquelle le paysan roumain a été contraint des siècles durant, sous la double oppression nationale et sociale, n'a pu cependant altérer la soif de liberté, le sentiment de la dignité et la conscience de soi en tant que peuple. Sur le plan de la poésie, ces états fondamentaux des aspirations populaires se traduisent en symboles dominants qui définissent une certaine vision de la nature, un certain sentiment du travail, mais aussi la révolte incessante devant l'injustice. Ils consignent également la constante liaison du paysan avec son village et ses traditions ancestrales.

En essence, c'est la perception d'une correspondance sensible entre l'être humain et la nature, celle de certains liens organiques dans lesquels la nature s'approprie la dynamique de l'âme humaine, vivant elle-même ses drames et ses réussites, qui représente la continuité sans faille du peuple roumain sur la terre où il est né et où il s'est développé. Marquée par le sentiment d'une parenté consanguine, d'une véritable fraternité, la liaison

Ceinturon. Bistrița-Năsăud

Tapis de huche. Moldavia



Bâton de berger (détail). Musée d'ethnographie de la Moldavie, Jassy

organique avec la forêt définit un milieu propice aux libres manifestations des aspirations collectives, opposé au milieu social, restrictif et impropre aux idéaux et aux aspirations du peuple. Pour le *haïdouk*, la forêt n'est pas uniquement un lieu de refuge et de sécurité, à l'abri duquel il prépare ses actions vengeresses, c'est aussi un milieu vitalement nécessaire où se renouent les liens brisés lors de la rupture forcée avec la société. A l'abri de la forêt, le festin des *haïdouks*, aux dimensions pantagruéliques, acquiert le sens d'une manière de vivre totale et passionnante. Pour l'homme malheureux, qu'épuisent la douleur et la nostalgie, la forêt est tout à la fois la confidente de secrets intimes et un objet d'envie devant son impénétrable vitalité. Si puissant est le lien qui unit le Roumain et la forêt, qu'une rupture déclenche une tension comparable à la brûlure physique. Remarquable s'avère à ce sujet la suggestion du folkloriste roumain, Tacké Papahagi, qui voit dans les vers « Not' frère-le bois, le pauvre / Nous donna ans et vie sauve » l'expression la plus lumineuse et la plus totale de ce qu'a représenté la forêt pour le Roumain: « Ces vers contiennent tout un passé, essentiel, de l'existence ethnique du peuple roumain au cours des tempêtes de l'histoire ».

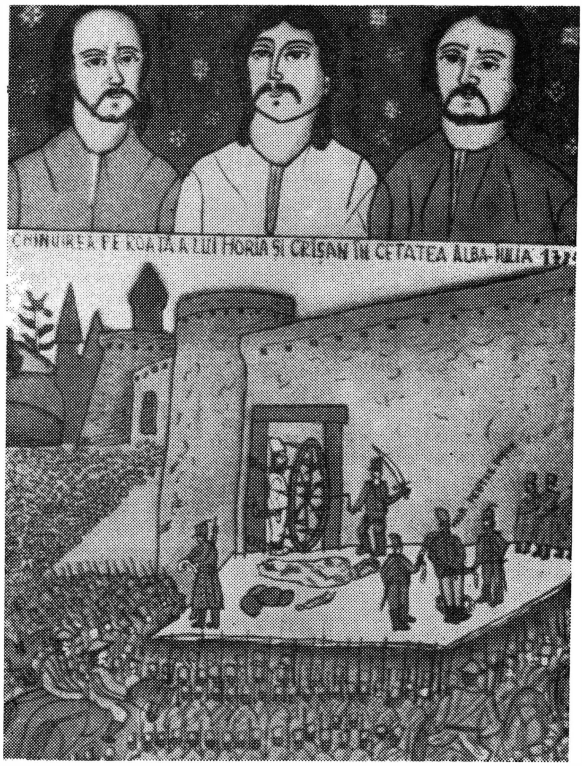
Relié aux deux occupations traditionnelles, l'élevage et l'agriculture, le sentiment du travail traverse le lyrisme folklorique dans ses principales manifestations concrètes. On y perçoit en permanence la haute estime en laquelle est tenu le travail, entendu non seulement comme une condition matérielle de la vie, mais comme l'une de ses parties intégrantes, parce que le travail est dans la nature même de l'homme, qu'il définit son horizon de vie et son système de comportement. Et, du fait que, sous l'oppression féodale, le travail du laboureur est approprié par le maître, il devient objet d'insatisfaction et de révolte, tandis que celui du pasteur transhumant, moins sujet au contact quotidien avec l'oppresseur, devient un symbole de la liberté. Aussi le laboureur voit-il dans le pasteur un homme sans soucis, pourvu de tout, qui se couche dans « un lit de fleurs » au milieu du merveilleux paysage des montagnes. Toutefois la liberté de la vie du pasteur n'est pas rapportée à celle du laboureur en soi, mais, explicitement, aux dures conditions de travail du serf, « taillable et corvéable à merci », ce que consignent les vers: « Plutôt qu'valet chez l'seigneur / De brebis je m'fais pasteur ». Dans de nombreuses chansons populaires, la vie libre du berger est également célébrée en contraste avec les rigueurs et l'amertume de la vie de soldat, phénomène dont les reflets dans la création folklorique traditionnelle sont beaucoup plus larges. Le service militaire signifiait, pour le paysan roumain, l'interruption brutale du cours normal de l'existence, des habitudes de travail et de la vie quotidienne telle qu'elle se passait à la campagne. Dans ces conditions, l'affection du laboureur envers son travail et ses outils acquiert un relief tout particulier, la charrue, principal objet du tragique regret, devient pour le gars forcé de quitter son village, le symbole d'une terrible nostalgie: « Pas d'partir suis chagriné, / Mais d'ma charrue suis peiné, / D'ma charrue et puis d'mes bœufs, / Et d'mes parents tous les deux . . . » La révolte contre ceux qui portent atteinte à cet idéal revêt la forme de l'anathème, avec des éclats de violence lorsque les soldats doivent faire la guerre contre leur gré et même au mépris de la dignité humaine: « Celui qui la guerre appelle / Qu'sa peau en lanières pèle / Qu'sa viande aille à la poubelle ».

Au contact avec les tragiques épisodes de la deuxième guerre mondiale, de pareilles malédictions chargées de dégoût et de haine, se concrétisent: « Hitler, Hitler, chien maudit, / Tu nous envoies loin d'ici; / Hitler, qu'il n'y ait pour toi / Pas d'bougies quand tu mourras, / Pas de couronn' ni de fleurs / T'as mis trop d'pays en pleurs . . . / Si du soleil t'as envie, / Passe en prison tout' ta vie, / Des fers aux mains et aux pieds; / Puissent tes fers s'y rouiller / Et tes os s'y putréfier. . . »

La révolte paysanne, qui, des siècles durant, a dominé l'histoire sociale du peuple roumain, a posé fortement son empreinte sur tout le lyrisme folklorique; elle a influencé la psychologie des masses, leur manière de penser et de sentir, leur conception du monde et de la vie. Reflétant les divers aspects qu'a pris la lutte de classe dans l'évolution des aspirations populaires à la liberté, les relations et les conflits sociaux représentent l'un des filons thématiques les plus marquants de la poésie lyrique. Les chansons de misère et de révolte, les chansons de *haïdouks* et les chansons célébrant les grandes rébellions populaires (celle, par exemple, qu'a conduite Tudor Vladimirescu ou les révoltes paysannes de 1907) marquent évidemment l'évolution de la révolte paysanne, qui ne se contente plus de constater un état de fait, mais passe à une attitude de lutte ouverte contre l'oppression. A leur tour les chansons d'exil ont une motivation sociale dominante. Les chansons *de jale* (de douleur) et de *noroc* (réflexions sur le destin), représentant un genre de philosophie populaire, sont le plus souvent des méditations lyriques déterminées par les souffrances de la vie, par la condition inégale de l'homme devant son destin naturel, de l'injuste répartition du bien et du mal.

Avec la pénétration du capitalisme au village et la prolétarisation d'une grande partie de la paysannerie, on voit s'ajouter aux thèmes traditionnels des variantes nouvelles sur les souffrances des paysans qui, abandonnant leurs villages, s'en vont travailler dans les mines ou dans les fabriques et les usines des villes. Peu à peu se dessine une catégorie de chansons de prolétarisation, dont la réplique active, déterminée par la formation de la conscience de classe du prolétariat, se retrouve d'ailleurs dans la chanson ouvrière de lutte.

Les grands idéaux de liberté et de dignité sociale et nationale du peuple roumain, qui ont animé ses combats héroïques tout au long des siècles, se sont tracés leurs voies d'accomplissement majeur au cours des années d'après la deuxième guerre mondiale. Délivré du spectre de l'exploitation, maître de son destin, le peuple tout entier se forge aujourd'hui une vie nouvelle, sous la direction du Parti Communiste Roumain, continuateur, au niveau le plus élevé, des traditions de lutte et des aspirations populaires. Dans la chanson populaire nouvelle, expression de la conscience du peuple libéré de toute oppression et de toute exploitation, le sentiment du travail est développé en une vision neuve, où la satisfaction de l'abondance individuelle, symboliquement reflétée dans l'ancienne poésie des *colinde*—des noëls, est remplacée par le sentiment de la richesse collective, qui assure une vie heureuse à tous les travailleurs, tout en étant l'expression de l'orgueil patriotique: « Bărăgan, terre de fleurs, / De bons gars t'as le bonheur, / Et de filles allant en groupes / Travailler la terre toute / Pour avoir belle moisson, / Et de produits à foison, / Rendant le pays entier / Plus riche, tout plein de beauté ». Dans ces vers, comme dans beaucoup d'autres, nous retrouvons la manifestation plénière de la conscience de soi du peuple roumain, une conscience fondée sur le sentiment du travail libre et de la valeur de sa propre création.



TIMOTEÎ TOHĂNEANU: Horia et Crişan subissant le supplice de la roue en 1784, à Alba-Iulia

ORIGINALITÉ ET INTERFÉRENCES

par ADRIAN FOCHI

Depuis qu'il a été découvert, le folklore a unanimement été considéré comme l'expression la plus directe de la spiritualité d'un peuple. De même que la langue d'un peuple, en tant qu'instrument de communication, est la marque de son originalité, le folklore est, quant à lui, la preuve incontestable de son pouvoir créateur. Au début, il était question d'une vision romantique, non-différenciée des choses, mais même après la réaction antiromantique, venue tempérer l'enthousiasme du début, l'idée du folklore comme « voix du peuple » est demeurée constante dans la science qui s'occupe de lui. Loin de disparaître, cette idée a pris des nuances différentes avec chaque débat, avec chaque recherche.

Mais l'accumulation de matériaux documentaires toujours plus divers et plus riches a permis de constater que cette originalité n'est pas illimitée, qu'elle est déterminée par certaines dominantes de la nature humaine en général, laquelle dépasse le cadre des nationalités. On a pu découvrir que les mêmes sujets ou les mêmes motifs littéraires se retrouvent partout, même chez des peuples qui appartiennent à des familles différentes. Expliquer ce phénomène en apparence déconcertant, c'est ce que l'on a tenté. Et l'on en est arrivé à une double explication, l'une de nature anthropologique, qui postule l'unité de la psychologie humaine et considère comme due à cette nature unique, l'existence des monuments littéraires communs, ce qui revient à dire qu'elle les estime comme engendrés indépendamment les uns des autres; l'autre, de nature culturelle, qui postule la diffusion de ces sujets ou de ces motifs littéraires à partir de certains centres de création jusque dans des zones de plus en plus éloignées. En partant de cette seconde constatation, on est de nouveau parvenu à des généralisations hâtives et non-scientifiques, qui divisaient les peuples en groupes créateurs de culture et en groupes d'imitateurs, d'emprunteurs de biens culturels. Cette discrimination arbitraire s'est fait sentir surtout à l'égard des nations qui, en raison de conditions historiques objectives, ont connu un développement culturel relativement lent, engagées qu'elles étaient dans d'âpres luttes politiques pour la conquête de leur indépendance ou la réalisation de leur unité nationale.

Des érudits appartenant à ces nations — certains même de première force — ont perdu toute confiance en la capacité de création de leurs peuples et ont considéré leur folklore comme le reflet de la culture de voisins plus favorisés par le sort. C'est ce qui s'est passé chez nous avec Ovid Densușianu, un érudit auquel la science roumaine est redevable d'un grand nombre d'acquis importants, mais qui, en ce qui concerne la chanson épique traditionnellement roumaine, soutenait qu'elle était, dans sa totalité, un écho du matériel similaire de nos voisins. Si nous faisons état, ici, de son opinion, c'est qu'elle a déterminé de nombreuses prises de position et qu'elle a agi, dans la science roumaine du folklore, avec la force qui fait qu'une idée négative produit — paradoxalement mais obligatoirement — un résultat positif. Densușianu affirmait que nous n'avons pas une seule ballade populaire en propre, « celles du sud provenant des Serbes et celles du nord des Ukrainiens, des Polonais et des Ruthènes. » (1) Son affirmation était la généralisation d'idées disparates plus anciennes, appartenant à des chercheurs qui cherchaient les traits fondamentaux de notre folklore et par conséquent de notre psychologie ethnique dans la poésie lyrique populaire, la poésie épique ne conservant guère d'importance dans le débat sur l'originalité créatrice des Roumains et dans la totalité de la création folklorique roumaine.

Il a fallu que des années s'écoulent avant que D. Caracostea vienne démontrer premièrement qu'un sujet emprunté contient, lui aussi, une certaine dose d'originalité et

deuxièmement que cette originalité peut être totale, même si le sujet est universel. C'est ainsi que cet érudit a affirmé que bien que le sujet soit commun, la forme sous laquelle il vit au sein de chaque peuple est propre à ce dernier, en entendant par le terme « forme », non seulement l'ensemble des techniques extérieures d'expression, mais aussi l'interprétation particulière donnée au sujet respectif. Et, plus encore, il a montré que du point de vue scientifique, il est moins intéressant de faire des efforts pour découvrir un centre génétique des sujets que de déterminer le lieu où le sujet en question a connu un épanouissement maximum, compte tenu de ses virtualités. Caracostea a exprimé cette idée subtile d'une manière remarquable, en nous disant qu'« une ballade appartient à un peuple dans la mesure aussi où, réceptif, celui-ci a créé les conditions d'une expression choisie » (2), autrement dit qu'elle concerne le peuple chez lequel ce sujet ou ce motif « a accompli son destin esthétique » (3). Par « destin esthétique », le savant entendait le développement du sujet dans le sens de l'exploitation intégrale de sa tension intérieure. Il n'excluait pas la possibilité de déterminer la source d'un emprunt culturel, mais il considérait que cette opération ne devait pas devenir l'ultime but de la recherche; comme il nous reste à discuter d'une œuvre d'art avec les moyens adéquats à une pareille démarche, le but de la recherche est de déterminer *comment* et *par quels moyens* le sujet respectif a rempli son « destin esthétique », dans le cadre d'une culture. Une recherche comparée de folklore doit avoir pour dessein de constater de quelle façon chaque peuple a interprété, d'une manière propre, le sujet commun. Subsidiairement, on peut, bien sûr, atteindre aussi des objectifs moins étroitement liés à l'essence esthétique de l'œuvre d'art en question.

De la sorte, D. Caracostea a contribué aussi à la solution du paradoxe apparent entre le « national » et « l'universel »; il a montré comment se réalise l'unité de ces deux concepts, en prouvant qu'un sujet universel pouvait être, en même temps, national, de même qu'un sujet national est, toutes conditions égales par ailleurs, universel aussi. Loin de s'exclure, les deux termes, dans la conception du savant, sont — sous certains aspects — complémentaires.

Dans nos propres recherches, nous avons suivi la méthode de D. Caracostea, en l'enrichissant des nouvelles réalisations fournies par la théorie moderne de l'oralité. Nous avons eu pour but de vérifier l'affirmation si tranchante de O. Densușianu, qui nous inspirait des doutes justifiés. Nous nous sommes appuyés, dans notre travail, sur l'important catalogue de sujets épiques roumains, élaboré ces dernières années par Al.I. Amzulescu (4), faute duquel une synthèse du problème aurait été prématurée. Dressant le répertoire thématique de tous les sujets roumains de ballades, ou chansons épiques, Al.I. Amzulescu détermine dans son catalogue rien moins que 352 sujets parfaitement individualisés. En étudiant les éléments communs aux ballades du sud-est européen, afin de vérifier la justesse de la première affirmation de Densușianu (ayant trait aux Serbes), j'ai constaté que 47 sujets seulement sont communs aux Roumains et aux peuples balkaniques (bulgares, serbo-croates, néo-grecs et albanais; aroumains, mégleno-roumains et istroroumains). Compte tenu du chiffre précité, quelque 13% à peine des sujets épiques roumains se retrouvent chez les peuples des Balkans ! Les 87% qui restent représentent, soit des sujets originaux roumains, soit des sujets ayant d'autres origines. J'ai déjà indiqué (5) que la plupart de ces 47 sujets ne font pas partie du fonds principal de la chanson épique traditionnelle, ayant une circulation restreinte et occupant une place périphérique dans le répertoire. De sorte que le matériel commun — sous le rapport quantitatif comme sous le rapport qualitatif — représente un phénomène de second ordre. En outre, j'ai pu constater que chacun d'eux a été réalisé différemment dans le folklore des peuples qui les ont traités et qu'il était question — en l'occurrence — de ce que D. Caracostea appelait l'interprétation nationale, suggestivement originale, de sujets internationaux ou universels. De sorte que chaque peuple a le droit de considérer ces biens culturels comme étant les siens, comme étant une création originale. Si nous faisons nôtre l'idée élaborée par les promoteurs modernes de la théorie orale, selon laquelle toute variante de la même version nationale d'un sujet épique est une création nouvelle, d'autant plus pouvons-nous parler du caractère national d'un texte emprunté. Car dans ce cas, il n'est pas question de traduction mécanique, mot à mot, d'un texte étranger, mais de l'équivalence de formulation dans sa propre langue poétique, ce qui — cela va de soi — est une chose toute différente et représente un acte véritable de création. J'ai affirmé, à une autre occasion, que le texte emprunté revêt une tenue nationale dès le moment où s'effectue l'emprunt, et qu'il s'intègre au folklore propre comme une partie faisant corps avec lui.

Il nous restait, à la suite de nos recherches, à déterminer ce que représentent, concrètement, ces 87%; c'est ce que nous allons essayer de faire maintenant, dans cet article, répondant ainsi à la seconde des assertions de Densușianu, celle qui se rapporte aux Slaves du nord. Comme un article de revue ne saurait contenir toute la démonstra-

tion et l'analyse s'y référant, nous nous contenterons du simple énoncé du problème, en donnant au lecteur l'assurance que chaque affirmation s'appuie sur une structure documentaire complète.

Ce qui nous intéresse ici, c'est d'établir les rapports de communauté culturelle avec nos autres voisins, respectivement avec les peuples slaves du nord et de l'est, ainsi qu'avec les Hongrois, en demeurant dans le domaine, des plus expressifs, de la chanson épique traditionnelle. Puisqu'il s'agit des peuples slaves, nous utiliserons un récent ouvrage du chercheur soviétique Iu.I. Smirnov «Славянские эпические традиции» (les Traditions épiques slaves), Moscou, 1974. L'auteur dresse l'inventaire de 93 sujets communs au folklore de tous les peuples slaves, dont 15 seulement nous concernent aussi. Voici leur liste, en suivant la numérotation de Smirnov :

		Russes	Ukrainiens	Polonais	Slovaques
15.	En l'absence du héros, les ennemis font irruption chez lui, et ravissent sa femme ou sa sœur	×	×	×	×
22.	La fille part à la guerre à la place de son père	×	×	×	×
31.	Celui qui apportera d'outremer une pomme d'or épousera la fille	×	×		
32.	Celui qui traversera à la nage la mer (ou le fleuve), épousera la fille	×			×
36.	Le vaillant vole les vêtements des filles au bain	×			
42.	Le mari vend sa femme à un étranger qui n'est autre que le frère de celle-ci	×	×	×	×
45.	La fille (la sœur) rachète le vaillant (le frère) tombé en esclavage	×	×	×	×
46.	La sœur empoisonne le frère, à l'instigation de l'amant	×	×	×	×
58.	Le mari aux noces de sa femme		×	×	×
62.	En l'absence du fils, la mère tue sa bru	×	×	×	×
64.	Le mari surprend l'amant chez sa femme	×	×	×	×
67.	Faisant semblant d'être mort, le vaillant conquiert la fille	×	×		×
75.	Seul l'être aimé est appelé à l'aide	×	×	×	×
76.	La mort des amoureux fugitifs (leur métamorphose en plantes)	×	×	×	
77.	Un aigle apporte une main d'homme (annonce de la mort d'un héros)	×	×		×

A ces sujets correspondent, dans l'ordre, les numéros 16, 4, 5, 258, 12 II, 287. 243, 321, 290, 306, 291, 266, 242, 246, 23 II, du catalogue roumain précité, dressé par Al.I. Amzulescu. Nous avons montré dans la partie droite du tableau, quels sont les peuples slaves du nord et de l'est qui connaissent ces sujets. Il résulte de ces données que nous avons en commun avec les Russes 14 sujets; avec les Ukrainiens 13; avec les Slovaques 12; et avec les Polonais 10 à peine. Etablissant la proportion avec le total des sujets roumains, nous obtenons la situation suivante:

en commun avec les	Russes	: 14	sujets, qui représentent	3,97%	du total
"	Ukrainiens	: 13	" "	3,69%	"
"	Slovaques	: 12	" "	3,40%	"
"	Polonais	: 10	" "	2,83%	"

En ce qui concerne les Tchèques, nos données sont encore incomplètes. Nous avons pu utiliser un catalogue de sujets ayant trait uniquement aux sujets familiers de la ballade populaire tchèque (6). Mais comme les Tchèques n'ont eu avec les Roumains que des relations assez éloignées, leurs voisins immédiats étant les Slovaques, le problème devient secondaire. C'est pourquoi nous ne pensons pas que l'absence de ce rapport dans notre analyse puisse constituer une erreur.

Plus important s'avère le matériel hongrois, étant donné que les Roumains ont cohabité quelque mille ans en Transylvanie avec des populations de nationalité hongroise, et qu'ils se sont influencés réciproquement d'une manière assez profonde. Mais comme les folkloristes hongrois n'ont pas encore élaboré un catalogue thématique de leurs ballades populaires, les données relatives aux relations folkloriques roumano-hongroises dans le domaine de la chanson épique traditionnelle sont assez nébuleuses. Le fait de ne pas connaître la langue nous a créé de grandes difficultés, et nous a obligés, en dernière instance, à faire appel à des traductions roumaines. C'est sans doute un gros inconvénient, mais qui ne peut cependant nous arrêter dans nos recherches. Et même si les chiffres auxquels nous sommes parvenus sont sujets à caution, la direction qu'indique la proportion que nous établissons ne peut être très erronée.

Selon une traduction parue en 1971 (7), il existerait 9 sujets communs de ballade: *Kádár Kata, le Maçon Kelemen, Molnár Anna, la Fiancée de Barcsaï, la Jolie fille de Komárom, la Belle Júlia, le Serpent aspic, le Mort miraculeux, la Fille de Damcia,* qui correspondent aux numéros: 246, 210, 288 II, 291, 54, 216, 242, 266, 19 du catalogue Amzulescu.

Une traduction plus récente, datant de 1975 (8), ajoute aux textes précités 4 autres sujets communs: *A halott testvér* (le Frère mort) = Amzulescu 26; *Azútonálló* (la Femme du voleur) = Amzulescu 294; *Szép fehér juhászka* (le Petit berger) = Amzulescu 196; *A vitéz és a kegyes* (le Vaillant et la Belle) = Amzulescu 286. De sorte que le nombre de sujets épiques communs aux Roumains et aux Hongrois s'élève — à ce que nous savons jusqu'ici — à 13, et leur proportion par rapport au total est de 3,69%. Il est hors de doute que ce chiffre doit être reconsidéré; nous pensons qu'outre ces 13 sujets, il en existe d'autres qui échappent à notre information. Mais même si nous ne pouvons compter sur ces chiffres, nous pouvons affirmer, semble-t-il, qu'il ne peut être question de doubler le nombre de sujets, donc, la proportion demeure inférieure à 10%.

Si nous totalisons les résultats obtenus jusqu'ici, nous constatons que chez les Slaves du nord et de l'est il n'y a pas d'autres sujets que ceux détectés chez les peuples du sud-est européen. En échange les Hongrois se présentent avec deux sujets communs de plus. De sorte que les proportions générales se sont un peu modifiées; il ne s'agit plus de 47, mais de 49 sujets communs. Par rapport aux 352 sujets que l'on a en tout, les proportions respectives sont de 13,31% et de 86,69% En accordant un coefficient d'erreurs ou de relativité, nous pouvons affirmer que *15% seulement des sujets épiques roumains connaissent des parallèles dans le folklore des peuples qui nous sont voisins. Autrement dit, 85% des sujets épiques roumains représentent des créations propres à la Roumanie, aussi bien pour leur fond que pour leur forme.* L'on voit nettement, par conséquent, que l'affirmation d'Ovid Densușianu, de laquelle nous sommes partis, est erronée, et qu'elle est due à une généralisation hâtive et à un essai de synthèse prématuré. Une analyse attentive des faits indique que les Roumains se sont créé leur propre chanson épique, à partir de la substance même de leur vie historique.

Nous ne connaissons pas la proportion des sujets originaux et des sujets communs (donc, du « national » et de l'universel) dans le folklore d'autres peuples, faute de recherches qui y aient été faites. Par contre, nous savons précisément que tout peuple possède une certaine quantité de sujets originaux et une autre de sujets communs ou empruntés. Si nous connaissions, par exemple, la situation chez d'autres peuples, nous pourrions — par compa-

raison — faire certaines appréciations sur la situation propre à la ballade traditionnelle des Roumains, en interprétant le rapport de 85% à 15%. La seule chose que nous puissions faire pour le moment, c'est d'apprécier de l'intérieur les données que nous avons obtenues jusqu'à présent. C'est ainsi que dans le tableau suivant nous pouvons montrer notre situation par rapport à chacun des peuples voisins:

Bulgares	41 sujets communs =	11,64%	par rapport au total
Serbo-Croates	30 sujets communs =	8,52%	par rapport au total
Hongrois	13 sujets communs =	3,69%	par rapport au total
Slovaques	12 sujets communs =	3,40%	par rapport au total
Ukrainiens	13 sujets communs =	3,69%	par rapport au total
Polonais	10 sujets communs =	2,83%	par rapport au total
Russes	14 sujets communs =	3,97%	par rapport au total

Ce tableau, qui comprend tous nos voisins directs, montre clairement que c'est avec les peuples du sud-est européen que nous avons le plus grand nombre de sujets communs, de deux ou trois fois plus qu'avec nos voisins de l'ouest, du nord et de l'est. Ces faits nécessitent une explication historique et culturelle que la science du folklore ne peut donner à elle seule. Vous savons, par exemple, que deux autres peuples balkaniques, les Albanais et les Néo-Grecs, réalisent le même pourcentage (3,69%) que les Hongrois ou que les Ukrainiens. Or, ces deux peuples se trouvent, du point de vue géographique, dans un second cordon de voisinage. Leur situation confirme la théorie du « concentrisme » de M. Gaster (9). Les voisins de l'ouest et du nord, bien qu'ils appartiennent au premier cordon de voisinage, se comportent de la même façon que les peuples balkaniques du deuxième cordon. Cette observation ne laisse pas d'être troublante, d'autant plus que, comme on le sait, Roumains et Hongrois ont cohabité et cohabitent encore. Un autre problème que pose le tableau ci-dessus et que devront résoudre les chercheurs en histoire de la culture, réside dans le fait que sous le rapport de la culture populaire — exprimée dans notre cas dans le domaine de la chanson épique — nous avons un plus grand nombre d'éléments communs avec le peuple bulgare, alors que sous le rapport de notre culture féodale, nous avons un plus grand nombre d'éléments communs avec les Serbo-Croates. La classe féodale roumaine a eu des relations plus étroites et de plus longue durée avec la classe féodale serbo-croate: qu'il nous suffise de rappeler que deux princesses serbes sont montées, comme épouses de princes régnants, sur le trône de deux pays roumains: la Valachie et la Moldavie (il s'agit de la princesse Militza, épouse de Neagoë Basarab et de la princesse Elena, épouse de Petru Rareş, deux personnalités marquantes dans la culture de l'époque). Mais, en même temps, la théorie sur le rôle des *guzlari* serbes en ce qui concerne la création et la diffusion des ballades roumaines s'avère erronée.

De toute façon, notre recherche — complétée maintenant par des références concernant nos voisins de l'ouest, du nord et de l'est — met en lumière un fait essentiel: les Roumains se sont créé leur propre chanson épique, en puisant dans leur propre vie historique et dans leur propre conception de la vie et du monde. Mais en même temps, ayant vécu en étroites relations avec leurs voisins immédiats, ils ont donné et reçu certains éléments de culture, ce qui se reflète dans ce qu'ont de commun leurs folklores. Notre peuple ne s'est pas replié sur soi; loin de demeurer isolé, il a participé à toute la vie historique de l'espace dans lequel il a mené son activité. Il nous est très nécessaire de connaître ce que nous avons réalisé par notre propre et intégrale invention spirituelle, et il nous importe tout autant de savoir de quelle façon nous nous raccordons aux cultures voisines, de connaître nos liens vitaux avec la culture folklorique mondiale, liens qui nous projettent dans le vaste système des corrélations universelles (10). Il nous faut connaître les voies au moyen desquelles notre culture s'universalise; or, dans notre foklore, le rapport entre national et universel confère à notre culture populaire une physionomie bien distincte.

Mais notre folklore — en l'espèce la chanson épique traditionnelle — entretient aussi des relations avec celui d'autres peuples, en dehors de ceux qui sont nos voisins immédiats. Que nous acceptions la thèse migrationniste ou celle de la genèse indépendante, ces sujets, tout au moins quelques-uns d'entre eux, se sont développés chez nous avant l'installation, autour de nous, de nos voisins d'aujourd'hui, à une époque antérieure à la constitution du contexte ethnographique actuel. Certains sujets de ce genre nous renvoient avec certitude au monde classique gréco-latin, et sont autant de preuves irrécusables de notre continuité sur le territoire que nous habitons. D'autres nous renvoient, tout aussi indiscutablement, au monde roman, à la famille duquel nous appartenons sur le plan linguistique et culturel. Nous avons toujours entretenu des liaisons culturelles plus ou moins étroites avec tous les peuples de l'Europe, mais nous avons conservé notre originalité spécifique, notre façon de voir, de comprendre et d'interpréter le monde sur le plan de l'art. On ne saurait, par consé-

quent, essayer de donner une définition culturelle du peuple roumain sans tenir compte des résultats modernes de la recherche folklorique, qui prouvent que nous sommes forgeurs d'une culture propre, ayant un remarquable coefficient d'originalité, mais aussi une ouverture normale, équilibrée devant tout ce qui est éternellement et généralement humain, universel.

NOTES

[1] Ovid Densuşianu: *Aspecte ale poeziei populare romanice* (Aspects de la poésie populaire romane). Cours universitaire lithographié. Bucarest 1925–1926. p. 196–197.

[2] D. Caracostea: *Poezia tradiţională română* (La poésie traditionnelle roumaine). t. II Matériel sud-est européen et forme roumaine. Bucarest. 1969, p. 221.

[3] Ibidem p. 222.

[4] A.I. Amzulescu: *Balade populare româneşti* (Ballades populaires roumaines). Bucarest. 1964. t. I p. 105–279.

[5] Adrian Fochi: *Coordonate sud-est europene ale baladei populare româneşti* (Coordonnées sud-est européennes de la ballade populaire roumaine). Bucarest, 1975, chap. IV, p. 211–239.

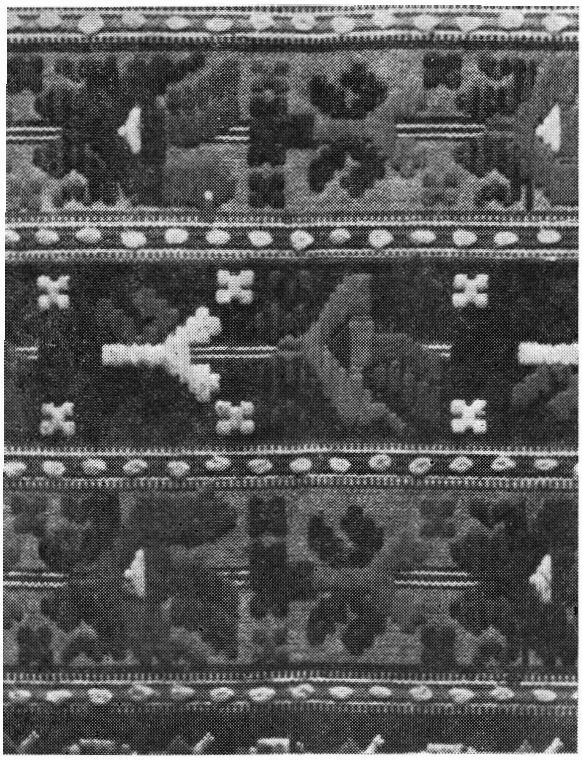
[6] Marta Sramkova: *Katalog ceskych lidvych balad*. IV. Rodinna tematika. Praha. 1970.

[7] *Întrecerea florilor* (La Compétition des fleurs). Poésies du folklore des nationalités cohabitantes. Réunies et traduites par H. Grămescu. Préface d'Ovidiu Papadima. Bucarest, 1971.

[8] *Balade populare maghiare* (Ballades populaires hongroises). Version roumaine de Petre Şaitiş. Cluj-Napoca, 1975.

[9] M. Gaster: *Literatura populară română* (la Littérature populaire roumaine), Bucarest. 1883, p. 547.

[10] Adrian Fochi: *Problèmes folkloriques des aires de convergence*. Actes du premier Congrès international des études balkaniques et sud-est européennes. Vol. VII. Sofia, 1971, p. 713.



Broderie sur une jupe paysanne du Banat (détail)

DANS LE CONTEXTE EUROPÉEN

par PAUL PETRESCU

Le territoire roumain, qui inclut la chaîne des Carpates et le bassin du Danube inférieur jusqu'à la mer Noire, représente, dans la grande entité culturelle-artistique européenne, un foyer d'ancestrale civilisation conservé au fil des millénaires avec une impressionnante continuité. Dans l'art qui se développa dans cet espace on retrouve, depuis les temps les plus reculés, les lignes de force qui ont, au fur et à mesure, déterminé la configuration du monde artistique européen, sur la toile de fond autochtone, les incessantes impulsions venues des grandes aires de civilisation du Proche-Orient, du bassin oriental de la Méditerranée et des vastes espaces euro-asiatiques et, plus tard, dans l'échelle de l'histoire millénaire, les échos des grandes vagues venues jusqu'ici de la côte de l'Atlantique. Une grande exposition de céramique ouverte l'an passé au Musée d'Histoire Nationale de Bucarest illustrait on ne peut plus éloquemment l'existence d'une culture multimillénaire sur le sol de la Roumanie. Le matériel archéologique et ethnographique exposé, englobant un intervalle de huit mille ans, comprenait aussi bien les belles céramiques néolithiques de Cucuteni et celles de l'époque du bronze, que la céramique gréco-romano-dace et la céramique médiévale roumaine, d'une part, et d'autre part, la production de céramique paysanne roumaine provenant de plus de cent cinquante centres de potiers qui existent aujourd'hui encore. Des traditions aussi anciennes existent dans d'autres régions de l'Europe également, mais ce qui particularise le cas de la Roumanie, et ce non seulement dans le domaine de la céramique, mais aussi dans celui de l'art populaire dans son ensemble et, dans un sens plus général, de la culture populaire, c'est la persistance et l'épanouissement de cette dernière jusque de nos jours. Quelle explication plausible peut-on donner à un pareil phénomène?

Il est indubitable que dans cette partie de l'Europe, dans l'espace carpato-danubien, des conditions particulières ont favorisé la conservation et la transmission de certaines traditions ancestrales. L'emplacement « en travers des maux », selon l'expression des chroniqueurs moldaves des XVIIe et XVIIIe siècles, à la croisée des chemins, n'a commencé à être « opérant » qu'à une époque relativement tardive. Pour le monde néolithique, et surtout pour les courants de pénétration qui venaient de la Méditerranée orientale vers le centre de l'Europe, l'espace carpatique occupait une position à l'écart, la principale voie de communication étant le couloir Vardar-Morava. A l'époque dace également, les communications avec la civilisation grecque se faisaient, en grande partie, non pas directement, par-dessus les chaînes montagneuses du Balkan et du Pinde, mais par le truchement des villes pontiques sises sur les rives ouest et nord de la mer Noire. La Dacie elle-même a été l'un des derniers — sinon le dernier — territoires de l'Europe continentale inclus dans l'empire méditerranéen des Romains. A l'époque de la migration des peuples, ceux-ci ont pénétré en Europe Centrale et dans la Péninsule Balkanique en contournant l'énorme nœud carpatique entouré par la ceinture protectrice des forêts jusque loin dans la plaine du Danube et de la Tisa. Les principaux chemins d'invasion des peuples asiatiques ont conduit vers la Pannonie et, plus loin, vers la Péninsule Balkanique et l'Europe Centrale et Occidentale, à travers la partie septentrionale des Carpates, par les défilés nommés aujourd'hui encore « Pas des Tartares », cependant que vers Byzance ils passaient par l'étroite bande de la steppe du Bugeac et par la Dobroudja. Le triple anneau des hauteurs, des forêts et des marécages a longtemps constitué un redoutable obstacle pour les peuples migrateurs — belliqueux ou paisibles. Dans l'histoire et dans les légendes du peuple roumain, tout comme dans la réalité géographique persiste, ainsi que la toponymie l'atteste, le souvenir des grandes forêts *(codri)* ancestrales : les *codri* de Fălciu et de Tigheciu à l'est, les *codri* du Deliorman et de Vlăsia au sud, les

codri de Sylvanie à l'ouest. Dans bon nombre d'endroits, au sud et à l'ouest en particulier, mais aussi à l'est, ces immenses forêts s'accompagnaient de contrées marécageuses, formant maintes fois, ensemble, d'infranchissables barrières, non seulement physiques mais aussi psychiques, de par leur sombre et menaçante présence, pour les peuplades errantes qui de temps à autre se montraient à l'horizon dans la steppe. Bien du temps s'est écoulé avant que soit franchie la Sylvanie qui s'étendait sur les collines et les plaines de la Crişana. Et même alors, les groupes de cavaliers sauvages ne pouvaient passer que par les vallées des deux grandes rivières, au nord et au sud des forêts sans fin, c'est-à-dire le long du Someş et du Mureş. Au cœur de la Transylvanie s'étendait une autre *Vlăsie*, la *Silva Blachorum*. Ceux qui venaient du sud ont hésité, eux aussi, devant les opaques forêts que dans leur langue ils appelèrent « Deliorman », la forêt folle, c'est-à-dire menaçante, parce qu'ils savaient qu'au plus profond de ces forêts, depuis la Dobroudja, au bord de la mer Noire, et jusqu'à l'autre forêt folle qui aujourd'hui encore porte ce nom (Teleorman), se trouvaient les agglomérations des Roumains. Toute cette contrée couverte de forêts, sillonnée par des cours d'eau et parsemée de marais, se nommait et se nomme encore Vlaşca, c'est-à-dire le pays des Valaques, des Roumains. Le nom de *Kara Bogdania*, donné à la Valachie et, respectivement, à la Moldavie, a également son origine dans la même image d'un pays assombri *(kara* = noir) par l'ombre des forêts impénétrables. C'est pour cela que, durant tout le Moyen Age, dans les dépressions intra — et extracarpatiques, ont persisté quelques dizaines de « pays » roumains, qui formaient un collier ininterrompu et où se sont perpétuées des formes de vie locale, des formes de vie sociale, telles que les villages dont les habitants travaillaient leurs terres en commun, villages habités par des alleutiers et de petits propriétaires terriens sur lesquels jamais ni les princes, ni les boyards, ni le pouvoir ecclésiastique n'ont pu étendre leur autorité et qui avaient leurs propres formes de culture matérielle et spirituelle. La force de ces « pays », petites entités ethno-politiques et sociales, était extraordinaire, leur existence étant enregistrée jusqu'à une époque assez rapprochée, certains aspects s'étant même perpétués jusqu'à nos jours.

A cet isolement, déterminé par la situation géographique et le milieu ambiant, sont venues s'ajouter deux autres circonstances qui ont accentué la tendance à conserver les caractères propres, le spécifique local; tout d'abord, le fait que les Roumains constituaient et constituent une unité ethno-linguistique très distincte des populations avoisinantes, étant, dans cette partie de l'Europe, le seul peuple latin entouré par une masse slave; ensuite le fait qu'ils sont le seul peuple latin de rite orthodoxe oriental. La langue néo-latine a évité au peuple roumain de se disloquer dans le monde slave et fait que la religion ait résisté aux avantages du catholicisme et, plus tard, du protestantisme. Cette triple détermination — géographique, ethno-linguistique et spirituelle-religieuse — a fait que sur le vaste territoire carpato-danubien subsiste jusqu'à aujourd'hui une population de vingt millions de sujets parlant une langue néo-latine, population qui, en plus de ce solide rempart qu'est la langue, possède une culture matérielle et spirituelle en grande mesure modelée par les éléments d'une très vieille tradition. Il va sans dire que, au fil du temps, divers contacts se sont produits qui ont conduit au greffage et à l'assimilation d'éléments tenant de cultures, voire de mondes différents. Il y a eu ainsi les contacts avec le monde nordique slavo-balto-germanique, avec le monde de l'Europe centrale et occidentale, ainsi qu'avec le très complexe monde balkanique lié à celui de la Méditerranée orientale. Il ne faut cependant pas omettre le fait que dans ce dernier « monde » se trouvent également inclus d'autres fragments de la romanité orientale, et notamment les branches sudiques des *Aroumains*, des *Megléno-roumains* et des *Fărşeroţi*, qui ont facilité le contact des Roumains avec les autres groupes de populations. Dans la culture populaire roumaine on retrouve des éléments de l'un ou de l'autre de ces « mondes », mais passés, évidemment, par le filtre de sa propre sensibilité et compréhension. C'est pourquoi, dans les principaux domaines de la création plastique populaire roumaine, on rencontre aussi bien des éléments appartenant à l'ancestrale tradition locale, dont certains remontent jusqu'aux couches néolithiques de la culture matérielle, que des éléments reliant le territoire et l'art populaire roumains à des aires de civilisation et de culture parfois étonnamment éloignées. Dans leur ensemble, ces éléments contribuent à composer le profil original, d'un grand intérêt pour le chercheur, de la création plastique populaire roumaine.

Considérons, par exemple, le vaste domaine de l'architecture populaire de Roumanie. Des deux grands systèmes de technique des constructions en bois utilisés en Europe, celui des ceintures horizontales de poutres — *Blockbau* — et celui du squelette portant rempli de divers matériaux — *Fachwerk* —, c'est le premier qui prédomine en Roumanie, De ce point de vue, l'architecture paysanne roumaine s'inscrit dans la vaste aire de l'architecture européenne nordique, qui inclut en premier lieu la Scandinavie, le bassin de la mer Baltique et les étendues boisées de la Russie, mais aussi les contrées appartenant à la grande chaîne de montagnes qui, presque sans interruption, traverse l'Europe de la mer Noire à l'Atlan-

tique : Carpates, Alpes Dinariques, Alpes, Pyrénées. Le système *Fachwerk*, qui couvre presque en totalité l'Europe Centrale et Occidentale, remontant au nord jusqu'en Ecosse, au Danemark et dans le sud de la Suède, n'est pas représenté en Roumanie dans ses formes accomplies, tel qu'on le connaît, par exemple, en France ou en Allemagne. Il nous faut, par contre, consigner l'existence dans notre pays de la technique des branchages entrelacés sur un support de « fourches » plantées dans le sol, technique d'ancestrale tradition au plan mondial mais qui, étant donné sa continuité millénaire sur le territoire de la Roumanie, peut être considérée comme un précurseur du *Fachwerk* qui ne s'est développé que relativement tard en Europe Occidentale. Cette technique est liée en Roumanie à l'existence du plus ancien des plans d'habitations, celui à terrasse partielle, découvert dans l'horizon néolithique d'Ariuşd, au centre de la Transylvanie, ou de Periam, dans le Banat, plan qui lui aussi évolue sans interruption sur le territoire de notre pays, jusqu'aux environs de notre époque, constituant l'une des nombreuses preuves de la permanence des Roumains dans la région des Carpates, du Danube et de la mer Noire. Si, en ce qui concerne la technique du *Blockbau*, la Roumanie, avec certaines contrées de la Serbie, telle celle nommée Stari Vlah, représente la zone sudique de l'architecture européenne nordique, en ce qui concerne la plastique architectonique, le territoire roumain a conservé des formes archaïques telles que la maison de bois à haute toiture de chaume des Monts Apuseni (ouest de la Transylvanie) — apparition unique au plan européen et représentant une tradition néolithique constante, ainsi qu'en témoignent les urnes funéraires en forme d'habitation découvertes dans le sol de notre pays. Cette forme locale de maison au toit à quatre pentes s'est conservée dans la plus grande partie de la Roumanie; elle est parfaitement distincte des maisons d'Europe Centrale à la toiture à deux pentes et au fronton décoré dans un style baroque ruralisé (Autriche, Bohême, Moravie, Slovaquie, une partie de la Pologne, Hongrie, nord de la Yougoslavie). Sous ce rapport, la frontière entre la maison de l'Europe Centrale et celle, autochtone, de l'Europe du sud-est et orientale passe par le territoire de la Roumanie, suivant une ligne compliquée dans les contrées transylvaines, où l'on rencontre les exemplaires les plus anciens et les plus nombreux de maisons de tradition locale.

Les conditions historiques et la vie sociale roumaine ont contribué à la préservation également de certaines traditions de l'art constructif religieux, les églises roumaines en bois représentant un remarquable moment de l'art européen de la construction en bois, se distinguant toutefois, au point de vue de la volumétrie, des autres zones de l'architecture respective d'Europe (Ukraine, Pologne, Slovaquie-Scandinavie, Allemagne). Rappelons à ce propos un seul fait : les églises en bois roumaines sont les seules à avoir conservé dans leur plastique architecturale la « flèche » gothique, haute jusqu'à 60 mètres. Digne d'être remarqué est aussi le fait que l'architecture des nationalités cohabitantes de Roumanie présente, par suite des mêmes conditions particulières de vie historique, des éléments absolument caractéristiques. Ainsi, les églises-forteresses des Allemands de Transylvanie constituent, de par leur valeur artistique mais aussi de par leur nombre (près de 200), un fait culturel unique dans le cadre du monde germanique. Quant aux maisons en bois des Szeklers, elles conservent des structures anciennes, possédant la même planimétrie et la même décoration que celles des maisons roumaines; elles se distinguent de l'architecture du reste de la population hongroise de Transylvanie et sont complètement différentes de celles de Hongrie. Considérant l'architecture populaire roumaine dans le contexte européen, il faut remarquer que, outre l'architecture en bois, sur le territoire de notre pays on rencontre les techniques des constructions en terre et des constructions en pierre. Les premières rattachent l'architecture populaire roumaine à la vaste aire des steppes du nord de la mer Noire aussi bien qu'à la dépression du Bassin pannonien de l'est de l'Europe Centrale — la Hongrie tout entière, de grandes superficies au nord de la Yougoslavie et, partiellement, à l'ouest de la Roumanie. Les autres constructions, en pierre, constituent le trait d'union avec les systèmes constructifs méditerranéens, faisant remonter leur limite nordique jusque dans les Carpates, ainsi qu'on peut en juger d'après les 12 zones d'architecture roumaine ancienne en pierre.

Nous nous arrêterons ici en ce qui concerne l'architecture populaire, non sans ajouter quelques mots au sujet de la décoration de l'architecture populaire roumaine. On peut signaler la présence dans une certaine zone de la Roumanie (les vieux villages roumains sis dans le environs du delta du Danube, au nord de la Dobroudja) des têtes de cheval taillées dans le bois et fichées dans les toits des maisons, d'une manière identique à celle qu'on rencontre dans les contrées occidentales de l'Allemagne (Westphalie) et aussi à celle des zones nordiques de la Russie. Nous ajouterons que ces mêmes têtes de cheval taillées vous accueillent sur le seuil des maisons à moitié enfouies dans le sol du sud de la Roumanie (plaine du Danube) aussi bien que dans les maisons du sud de la France et d'Espagne, et qu'on les retrouve dans les anciens foyers ouverts de certaines zones du Caucase (Svanétia — Géorgie) et du nord de l'Allemagne (régions de Hanovre et du Brunswick). Nous obtiendrons ainsi l'image de la

décoration complexe des maisons paysannes d'Europe et, en même temps, nous nous ferons une idée de la richesse et de l'ancienneté des traditions de l'art populaire roumain de la construction.

Présentant lui aussi des caractères particuliers, l'intérieur des maisons paysannes roumaines occupe une position originale dans le contexte européen. Sans insister sur l'organisation esthétique de cet intérieur, remarquons que chaque meuble, chaque pièce de céramique, chaque tissu occupe une place bien déterminée par suite d'une longue tradition pratique de la composition des rapports entre les diverses pièces du mobilier. Le groupement des objets se ressent également de l'intervention du critère esthétique, l'intérieur paysan roumain offrant une incontestable vision picturale, dans laquelle le blanc et le rouge des tissus s'harmonise avec l'âtre peint en vert et le bleu des icônes sur verre. Le résultat est un ensemble équilibré qui donne une impression de calme, de richesse ornementale, de goût sûr. Le lit, la table, les bancs massifs, les murs sont revêtus de différents tissus, tapis, napperons, disposés selon des règles qui varient d'une région à l'autre. Il convient de rappeler ici l'abondance des divers produits de tissage dans les intérieurs paysans roumains, qui n'est certes pas étrangère à l'intense pratique de l'élevage des animaux; cela fait contraste avec l'absence de textiles dans d'autres intérieurs paysans d'Europe, tels ceux de l'ouest de l'Allemagne et, en général, de l'Europe Occidentale. Les peuples voisins des Roumains ne pratiquent d'ailleurs pas, eux non plus, une telle « profusion » de tissus. Chez les Bulgares et les Serbes ceux-ci ne jouent qu'un rôle beaucoup moins important, quand ils ne font pas totalement défaut, cependant que chez les Hongrois, les Tchèques et les Slovaques, ils cèdent la place à la toile blanche à laquelle viennent s'ajouter des dentelles d'inspiration visiblement occidentale. Ni les Houtzouls ni les Ukrainiens, voisins proches des Roumains, ne font un tel étalage de tissus décoratifs. La variété et la beauté, tout comme la richesse de la décoration textile roumaine sont cependant des traits qui se sont développés par suite aussi d'une certaine influence orientale, transmise cette fois par le truchement des intérieurs des boyards, des citadins et de ceux appartenant à la haute hiérarchie ecclésiastique et abbatiale de la Roumanie des XVIIe, XVIIIe, voire XIXe siècles. Au sujet des textiles décoratifs de l'intérieur paysan national, il nous faut dire que dans ce domaine également, au fonds local très ancien des tissus de laine répandus sur tout le territoire de la Roumanie et dont certains étaient confectionnés sur des métiers à tisser verticaux de type archaïque, se sont superposés, au fil du temps, des tissages provenant, surtout au point de vue du système décoratif, d'autres aires de culture. Une première catégorie est formée de vieux tapis roumains à décoration géométrique, les plus fréquents, un rôle important revenant aux symboles solaires du type « roue » ou « losange »; la seconde catégorie est constituée par les tapis du nord de la Roumanie, et particulièrement du Maramureş et de Moldavie (mais aussi, en quelque sorte, par les tissus de chanvre et de coton du sud de la Roumanie, les napperons de Munténie et les coussins de la Dobroudja), sur lesquels figurent les fameuses *hore* (rondes) similaires à celles qu'on voit sur les tissus balto-prusso-scandinaves; la troisième catégorie est celle des vieux tapis, moldaves en premier lieu et ensuite d'Olténie et du Banat, sur lesquels se trouve reproduit l'antique motif mythique de l'« arbre de la vie » dans de nombreuses variantes, la variante iranienne étant particulièrement bien et fréquemment représentée.

Les aspects de structure et de décoration du costume paysan roumain forment l'un des plus vastes et en même temps des plus complexes domaines de l'art populaire roumain. Il est vrai qu'en ce qui concerne le costume populaire nous n'avons pas affaire à un seul « genre » d'art, car à lui seul il constitue un ensemble à la composition duquel participent des matières premières différentes et traitées, évidemment, dans des techniques différentes. Outre les tissus de laine, de coton, de chanvre, de lin, de soie grège, à la composition du costume participent des pièces en peau (touloupes, vestes sans manches, ceintures, etc.), en métal (parures, boucles de ceinture), en feutre (chapeaux, etc.). L'unité vestimentaire du peuple roumain est impressionnante et se fonde sur une très ancienne tradition. Rares sont les peuples d'Europe dont les formes premières du costume traditionnel figurent sur des « documents » de l'antiquité classique aussi renommés que la Colonne de Trajan à Rome et le monument triomphal d'Adamclissi, dans la Dobroudja, qui marquent la conquête de la Dacie par l'empire romain. Sur ces deux monuments sont représentés les costumes portés par les hommes et les femmes en Dacie et qui ressemblent à s'y méprendre avec les costumes populaires traditionnels actuellement portés sur tout le territoire de la Roumanie. La coupe de la blouse féminine en Moldavie, la chemise fendue sur les deux côtés des hommes de Munténie, Transylvanie et Moldavie, les capuchons portés dans toutes les provinces roumaines, la façon de se chausser sont les mêmes que ceux représentés par les métopes du monument d'Adamclissi ou par les bas-reliefs de la Colonne de Trajan. Dans le domaine du costume, tout comme dans celui de l'architecture au fonds local archaïque sont venus cependant s'ajouter des éléments tenant d'autres aires de culture, plus ou moins proches. En faire une analyse minu-

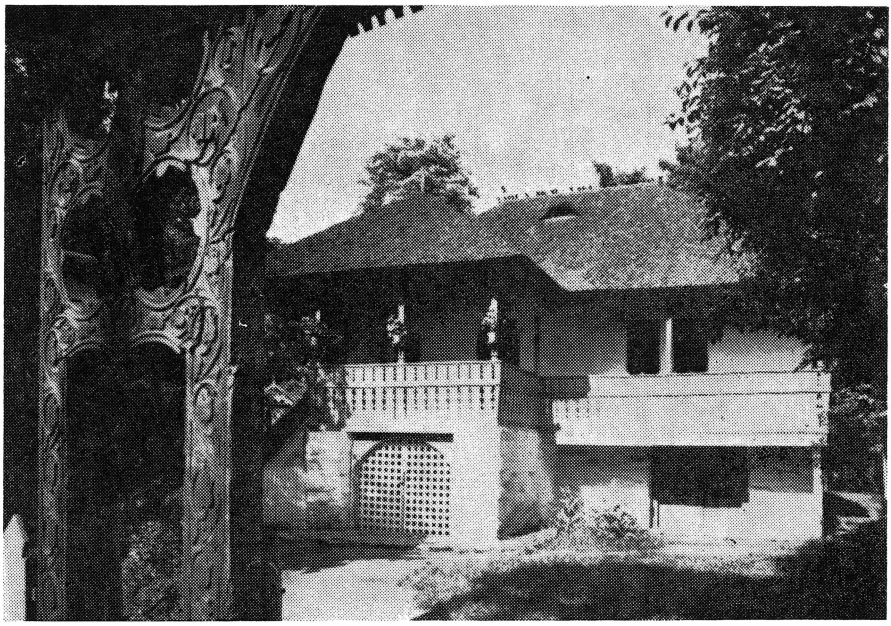
tieuse dans les pages présentes serait très difficile, chaque pièce du costume populaire masculin et féminin pouvant faire l'objet d'une comparaison avec les pièces équivalentes des costumes d'autres peuples d'Europe. Nous nous bornerons donc à dire qu'en ce qui concerne le costume populaire roumain, les structures de référence touchant la coupe et la décoration sont celles du costume populaire porté en Europe Occidentale et Centrale, mais aussi dans l'est et le sud-est du continent. Il nous faut cependant montrer que ce qui, aujourd'hui, est considéré comme « costume populaire » dans le centre et la partie occidentale de l'Europe est, dans une bonne mesure sinon dans sa totalité — comme c'est le cas dans certaines zones de l'ouest —, le résultat de la contamination, voire de l'imitation du costume porté par les citadins, lesquels ont, de leur côté, repris à leur compte des éléments du costume des classes dominantes, de l'aristocratie en premier lieu, et plus tard de la grande bourgeoisie. (Ce genre d'emprunts partiels confirme jusqu'à un certain point la célèbre théorie des « biens de culture engloutis », *gesunkenes Kulturgut*. Les robes, les tabliers, les rubans de toutes sortes, conduisent à une surcharge du costume féminin allemand, autrichien, hongrois, tchèque et slovaque soi-disant « populaire », largement tributaire du costume bourgeois et des courants de la mode, alimentés, du rococo au Biedermeyer, par les goûts de la société citadine.) En contraste avec l'ouest, le centre et même le sud de l'Europe, l'est et le sud-est de notre continent se présentent comme une vaste aire dans laquelle bon nombre d'éléments essentiels, dans le sens originaire et parfois archaïque, du costume populaire se sont conservés jusqu'à nos jours. Il va sans dire que dans cette partie est du continent se sont également produits des processus complexes d'assimilation et d'interprénétration de certaines pièces de costume entre les différentes couches de la société. Là aussi se manifeste la circulation des courants de la mode, la véhiculation continuelle des modèles vestimentaires d'inspiration urbaine nobiliaire ou militaire. Sans doute y a-t-il aussi, dans la partie orientale du continent, des zones où le costume paysan s'est mieux conservé et d'autres où, à l'instar de l'Occident, on ne le trouve plus que dans les musées. Aussi enregistre-t-on dans le costume populaire roumain également certaines influences provenant des zones de l'Europe Centrale, la pénétration des courants de la mode venant des grandes villes impériales, Vienne et Prague, étant facilitée aux XVIIIe et XIXe siècles par l'inclusion dans l'empire des Habsbourg de certains territoires roumains. On peut également enregistrer certains échos venus de l'Orient, tels que les vêtements amples et longs et certaines parures. Et on peut dire aussi que les pièces en peau et en fourrure du costume représentent des éléments nordiques mais qui, par leur riche ornementation en broderie et les applications colorées, ont revêtu l'aspect des vêtements du sud. En matière de costume comme dans tant d'autres domaines, l'esprit créateur du peuple roumain a opéré une admirable synthèse, apportant une remarquable contribution au caractère inédit de notre art populaire.

Enfin, dans le domaine de la céramique, on peut aisément discerner les ancestrales traditions roumaines, à partir des traditions néolithiques, celtiques et daces, auxquelles se sont superposées les brillantes traditions de la céramique méridionale grecque et romaine, et plus tard celles de la céramique byzantine. On peut en même temps, dans la poterie des Allemands mais aussi dans celle des Roumains de Transylvanie, déceler les échos de la céramique occidentale tardive : la présence du bleu de cobalt tellement à la mode dans l'ouest de l'Europe, à l'époque de gloire des manufactures de Delft. A l'encontre cependant de ce qui se passa avec les centres paysans de céramique de l'ouest de l'Europe et même avec les centres des potiers allemands de Transylvanie, qui connurent une dernière époque productive à la fin du XIXe siècle, la céramique rurale roumaine vit encore, comme nous le disions, dans quelque 150 villages de potiers répandus sur tout le territoire de la Roumanie. Ceux-ci produisent une céramique rouge, émaillée ou non, dont le type de vase caractéristique est le broc en forme d'amphore de tradition méditerranéenne, et aussi, même si dans une plus petite quantité, la céramique noire pour laquelle sont représentatifs le pot et l'écuelle, de tradition dace. Il existe également des centres qui utilisent comme procédé de décoration les sgraffiti de tradition byzantine. Il va sans dire que dans le contexte européen il est difficile de découvrir d'autres cas analogues de centres de céramique paysanne traditionnelle, viables et encore actifs.

Ainsi donc, l'emplacement géographique et un complexe de facteurs historiques et sociaux ont déterminé l'existence jusque de nos jours d'une création plastique populaire, d'une culture populaire roumaine d'une grande originalité. Le fait que dans le sud-est du continent, le folklore et l'art populaire sont incomparablement plus vivants que dans le nord scandinave considéré jusqu'à la veille de la première guerre mondiale comme la principale aire folklorique d'Europe, a constitué pour le large public et pour les milieux scientifiques une découverte tardive. Quant à l'aire du sud-est européen, les efforts des archéologues et des ethnographes du XXe siècle ont renforcé et clarifié les thèses soutenues dès la fin du dernier siècle selon lesquelles le territoire roumain constitue, dans cette partie du continent et

du monde, un foyer ancestral de civilisation. Dans ce foyer est née et s'est développée la culture populaire roumaine où se sont conservées, dans leurs lignes fondamentales, des traditions de civilisation qui se sont déployées pendant des millénaires avec une remarquable continuité. L'originalité et l'unité organique de la culture et de la création plastique populaire roumaines sont basées sur le fait fondamental de leur existence ininterrompue dans l'espace carpato-balkanique. Le territoire habité par les Roumains, y compris les enclaves aujourd'hui isolées des Aroumains, des Megléno-Roumains et des Fărşeroţi, est en même temps le siège de l'une des plus anciennes civilisations d'Europe, celle des Thraco-Daces, et l'aire qui conserve les plus importants vestiges historiques, linguistiques et ethnographiques de la romanité orientale.

Maison paysanne du département de la Prahova



L'IMAGINAIRE DANS LE CONTE FANTASTIQUE ROUMAIN

par VALERIU FILIMON

La littérature roumaine ne dispose pas d'un corpus de l'imaginaire archaïque, semblable par exemple aux épopées homériques, mais à la différence de l'héritage spirituel hellène pour la littérature grecque, « l'homérisme » roumain est aujourd'hui encore un phénomène vivant qui féconde en permanence toute l'étendue de l'oralité et celle de la littérature écrite. Du fait que la littérature roumaine a toujours été accompagnée de ses trésors originaires, au-delà de l'écoulement héraclitien du temps, tout retour aux sources dans le dessein de revitaliser les énergies défaillantes de la création lui est étranger. De la sorte, le fonds imaginaire cesse d'être un résidu des temps archaïques, puisqu'il est une énergie continue dont la dialectique de l'histoire métamorphose les fonctions. Démarquant les constantes parmi les variables de l'histoire, l'imaginaire peut être défini comme la totalité active des disponibilités de notre esprit, lesquelles sont susceptibles de développer des trajets relevant de la fiction, tels que : la mimesis, la rêverie, le rêve, le féerique, le fabuleux, le miraculeux et le fantastique, avec des configurations et des structures particulières, en un temps et en un espace consubstantiel à « l'aisthêsis » spécifiquement roumain. Dans ce sens, nous sommes en droit d'admettre que l'imaginaire, ayant comme mode de réalisation « fictionnelle » le conte fantastique propose sans aucun doute un modèle esthétique, que ses éléments distinguent du modèle anthropologique général. La tentative d'esquisser une « monotypie » de l'imaginaire roumain est certes une opération difficile, mais d'autant plus nécessaire que — par exemple dans l'*Histoire des littératures* publiée par les soins de Raymond Queneau (Gallimard 1955—1956), il n'existe, dans le chapitre consacré aux littératures orales (dont le savant roumain Mircea Eliade est co-auteur) aucune référence au propre de l'imaginaire dans l'oralité roumaine.

Selon nous, l'étude d'une création, sous le rapport génétique, structural et évaluatif (fonctionnel) peut s'intégrer aux perspectives historiques et ontologiques. Le rapport histoire-ontologie n'est pas disjoint à nos yeux : l'expérience sociale est le phénomène objectif qui favorise une explication ou une autre, dans ce sens que l'étude historique tend à s'essentialiser et à créer un tableau ontologique, tout comme l'étude ontologique implique l'historicité.

Etant donné que les contes nous proposent un système de représentations que la tradition a typisées, faisant ressortir par là même la permanence d'une vision totale de l'homme en tant qu'être et qu'existence, il est tout naturel que nous nous « adaptions à l'objet », c'est-à-dire que nous adoptions une perspective analytique ontologique. Malgré cela, le modèle général de l'aisthêsis (en entendant par ce terme ce que Marx appelait : « l'appropriation esthétique du monde ») est un système coaxial historique et ontologique. De même qu'entre l'historique et l'ontologique il se produit des mutations interprétatives, une perspective se substituant à l'autre, il existe entre les deux modes fictionnels (ceux de la nature de la mimesis et ceux de nature projective) une relation d'osmose permanente.

L'axe historique (horizontal) du modèle groupe toutes les possibilités de réalisation par la mimesis. Différents par les orbites dans lesquelles ils s'inscrivent, mais ayant comme point d'émergence la réalité, s'avèrent les modes fictionnels, dérivés de la rêverie et du rêve. La nature idéalisante de l'une et de l'autre nous oblige à les considérer comme des formes médiatrices entre la cosmicité des visions ontologiques (dans lesquelles nous intégrons le féerique, le fabuleux, le miraculeux et le fantastique) et le microcosme des fictions de la nature de la mimesis. La rêverie et le rêve rendent plus fluide la perceptualité mimésique, et aspirent à la résorption et à l'intériorisation de la cosmicité. Bien que par la rêverie et le rêve

nous éprouvions la sensation de nous distancer des lieux, au fond, le mouvement significatif est celui de la captation d'un univers contemplé (dans le cas de la rêverie) ou découvert (dans le cas du rêve).

Il semble que le monde du féerique, du fabuleux et du miraculeux soit un monde auquel, subjectivement parlant, nous ne participions plus d'une manière créatrice, mais que nous acceptions en tant que monde donné. Apparemment, c'est un monde situé au-delà de toute logique et des données de l'expérience, bien que, de par ses significations, nous le ressentions comme un monde à nous. Nous pouvons trouver à cela une explication génétique historique, dans ce sens que les représentations fantastiques des relations de l'homme archaïque avec les phénomènes cycliques ou non de l'univers, ont précédé toute forme rationnelle de connaissance ou d'adéquation à la réalité. Sur l'écran de l'imaginaire se sont ajoutées successivement de nouvelles représentations et à mesure que la connaissance faisait de la réalité son principal point d'appui, le mouvement s'est inversé et a pris le sens d'un approfondissement par expansion. Avec ses coutumes fabuleuses, miraculeuses, le fonds originaire fournit à la connaissance un univers inédit, mais non-étranger aux significations humaines, aux valeurs morales plus particulièrement. Ce qui est fantastique, ce sont par conséquent l'apparition ou, selon les interprétations ontologiques, la « révélation » de ce monde nouveau et le rythme de cette révélation. En ce qui concerne les êtres qui nous apparaissent dans cet univers fantastique, ils relèvent du féerique, du fabuleux, du miraculeux.

Mais pour ne pas anticiper sur toute la série d'observations que nous allons exposer à ce sujet, nous considérons comme nécessaire d'établir les coordonnées structurales de l'imaginaire dans le cadre du conte fantastique.

1. *Le temps et la durée dans la réalisation fantastique de l'imaginaire*. Pour comprendre cette condition esthétique de la narration fantastique, il faut nous arrêter à « la formule initiale », par exemple, du conte *Une jeunesse sans vieillesse*. . . Pour des raisons que je vais montrer, je me permets de poser graphiquement cette formule, dans le système du vers libre : « Il était une fois / car si cela n'avait été / on ne l'aurait jamais conté / du temps où les peupliers / faisaient des noisettes / et les saules / des violettes. . . » La première impression est celle d'un jeu gratuit des paradoxes, au moyen duquel se manifeste une fonction de l'imaginaire, celle du dégagement de l'attention des automatismes psychiques du complexe d'autres connexions, et de préparation à la réception d'un univers accueilli avec le sentiment, simulé, de la découverte initiale. Le découpage en vers rend en même temps évidente l'origine ésotérique des formules qui, avant de devenir initiales, avec la fonction psychologique dont j'ai parlé, ont été des formules *initiatiques*, à l'aide desquelles s'ouvraient les portes imaginaires d'un mystère. Mais, peu à peu, la fonction occulte s'est effacée devant la fonction esthétique. Dans les structures morphologiques du conte, de pareilles formules reparaissent comme des stéréotypes narratifs, qui dévoilent non seulement une mécanique mnémotechnique du déroulement, comme on le considère d'habitude, mais — et surtout — le souci de maintenir l'auditeur dans l'espace dense de l'imaginaire. Les formules du genre : « Et ils sont repartis / loin, plus loin / par les forêts, / par les taillis. . . » ou « — Que veux-tu? Corps à corps lutter? / Ou bien combattre à coups d'épée? / — Le corps à corps est plus justifié / il a pour lui l'équité / Et il est par Dieu donné » ont, aussi, la qualité de constituantes fictionnelles qui, dans leur relation invisible, forment les barres de mesure de la portée typisée du déroulement épique. Ces segments peuvent être, pour le narrateur et la narration, une sorte de pause pour reprendre haleine, un moment dont la ritualité ne demande plus à être développée, mais tout juste signalée; ils peuvent annoncer et délimiter un épisode héroïque ou miraculeux d'une importance toute particulière. La tension fantastique, l'effet des péripéties de Făt-Frumos (une variante, en somme, du Prince Charmant) ponctuée morphologiquement par les formules médianes, s'interrompt d'habitude par une formule finale : « Quant à moi, je me suis remis en selle / Et vous ai conté mon histoire telle quelle ». La plurifonctionnalité des formules peut être définie, dans le contexte, par le nuancé des significations; toutefois le sens esthétique demeure fondamental parce que, par leur structure paradoxale, les formules initiales, médianes et finales entretiennent, une fois déclenchées, la fascination du fantastique; périodiquement, elles rappellent à la conscience l'univers imaginaire dans lequel nous nous sommes installés et que nous quittons à regret.

En fait, le déplacement temporel implique l'intégration esthétique dans l'espace fonctionnel de la narration fantastique. Le fantastique abolit le temps réel et nous inscrit dans le milieu plein de significations qu'est la durée. Les symboles du conte correspondent à la durée, puisqu'ils ont un statut ontologique par leur fonction de dévoiler les structures morales de la totalité humaine. Făt-Frumos (Beau-Garçon) est l'homme harmonieux, tandis que les personnages fabuleux (Brise-Pierre par exemple), personnifications d'attributs isolés, représentent quelque chose d'incomplet, donc l'élémentarité phénoménale.

Bien qu'homogène, la durée est une somme, celle des découpages qui fixent les moments cycliques tensionnels de l'être humain et de son existence. De la sorte, naissance et noces sont des moments qui répètent, à l'infini, dans les conditions chtoniennes, les genèses primordiales. Qu'il s'agisse du fils du porcher ou de celui de l'empereur, la naissance, en soi, constitue l'événement clé que les noces évoquent plus tard, dans la jeunesse. La croissance, phénomène de la temporalité, est supprimée par des moyens miraculeux. Les jours, que le récit présente immanquablement en nombre magique (impair) sont, eux aussi, des découpages de la durée, mais ils n'ont que le rôle de mesurer l'effort. Dans *Ambroise, fils d'empereur* nous avons l'exemple de triades de durée qui se superposent : « Et il le frappa de son fouet et le cheval s'envola avec lui dans les nuages, et il vola trois jours et trois nuits. . . » « Et il lui donna encore un coup de fouet et ils volèrent de nouveau dans les nuages, et volèrent trois jours et trois nuits. . . » Il est intéressant qu'à l'exception d'*Une Jeunesse sans vieillesse*. . . où la Mort apparaît comme échéance nécessaire, la vision ontologique de la vie humaine se maintient entre ces deux événements cycliques : la naissance et les noces, ce qui nous dévoile la philosophie équilibrée, lumineuse, du peuple roumain. Ainsi donc la durée signifie la permanence des valeurs morales, triomphant toujours de ce qui est hostile.

2. *Horizons spatiaux de l'imaginaire*. Pour Pierre Castex, l'espace de la féerie française est « dépaysé », en ce sens que c'est un « blanc » sur lequel se trouve projetée une certaine scènerie imaginaire. Dans le conte roumain, les aspects de la vie à la cour impériale — dus en partie à la contamination, en partie préexistants —, se caractérisent par l'absorption de la rusticité et même, parfois, de la vie citadine. Il nous faut cependant préciser qu'il ne s'agit pas d'un quelconque pittoresque ethnographique, impossible d'ailleurs, compte tenu du caractère synthétique de la narration, mais surtout de l'optique autochtone que le narrateur populaire imprime aux aspects sommaires de la description, même lorsque ceux-ci n'ont pas une appartenance géographique précise. (La projection cosmique des comportements du fantastique donne l'impression d'un espace mythologiquement simplifié. Une pareille stylisation par réduction ne justifie cependant pas l'opinion de Lazăr Șăineanu, selon lequel « les notions d'espace et de temps sont inconnues aux contes ».)

Sans se confondre avec la mythologie, le monde fantastique du conte dispose, comme elle, de trois espaces : l'espace ouranien, l'espace chtonien et l'espace de « l'autre monde », ayant chacun ses caractéristiques distinctes. L'espace ouranien ou cosmique est soumis aux alternances solaires et lunaires : c'est ainsi que la Nuit protège les enlèvements de fées ou de filles d'empereur, tandis que le Jour accompagne les prouesses de Beau-Garçon en vue de ramener Iléana Cosînzeana sur la terre. C'est aussi l'espace des poursuites fabuleuses. L'espace chtonien ou terrestre est le lieu de la naissance, des départs et des retours de Beau-Garçon ; il est également celui de l'accomplissement de l'amour. Placé entre l'ouranien et « l'autre monde », il semble être la « section dorée » de l'imaginaire dans le conte roumain, celui où règne le « normal », le fantastique proprement dit venant des deux autres espaces. Quant à « l'autre monde », il n'a rien qui ressemble à l'empire des ténèbres de Hadès, et rien non plus de l'image torturante de l'enfer dantesque. La descente dans l'autre monde s'opère sans la sensation de terreur que l'on éprouve devant un monde monstrueux. « Plus il s'agite au bout de la corde, plus il tombe ; et il tombe jusqu'à ce qu'il arrive dans l'autre monde. Une fois passé dans l'autre monde, où aller loger ? Il se rend chez le Dragon, dont la femme avait été prisonnière de Brise-Pierre, chez la fée et de là dans les vergers, et la voilà qui secoue les fruits et que d'eux il se nourrit ». La note de familiarité des contes vient appuyer les observations faites au début, en ce qui concerne le caractère distinct du fantastique dans le conte roumain. Les personnages « monstrueux » eux-mêmes possèdent une rationalité secrète et stylisée, qui fait qu'en dépit de leur négativité ils vivent et se comportent en général comme les hommes, allant même jusqu'à se soumettre aux lois du serment, en signe de reconnaissance de la supériorité de la condition morale de l'homme.

3. *Les esthèmes de l'imaginaire dans les contes où il est question de Beau-Garçon et d'Iléana Cosînzeana*. Les moments cycliques extrêmes de la vision ontologique dans les contes sont la cosmogenèse et Thanatos (la mort). Sur cette trajectoire s'inscrivent, comme moments d'émergence de l'imaginaire, toute une série d'esthèmes (c'est-à-dire de motifs ou de signes esthétiques qui marquent l'imaginaire, et ont le caractère d'une constellation générative). L'un des plus fréquents parmi les esthèmes est celui du Soleil et de la Lune, couple astral représentant la cosmogenèse, bien que, paradoxalement, il soit le couple mythique du non-accomplissement. Le Soleil est le principe astral de la force germinative et la Lune celui de la fécondité. Dans la ballade populaire du même nom, la Lune est la « sœur du Soleil », dans le sens qu'elle est destinée à gouverner les espaces bleus de la nuit comme astre solarisé. La scission originaire de la lumière, son « astralisation » et le

mouvement symétrique des corps célestes portent en eux la nostalgie de l'harmonie première, d'où le désir de la reconquérir par l'union. (Entre la nostalgie et l'impulsion incessante vers l'accomplissement, palpite la tension de la recherche qui se manifeste comme état de désir. Ontologiquement parlant, le *dor* — désir, nostalgie — est par conséquent « une philosophie première », un principe de la primordialité détaché de l'harmonie originaire et tendant à son accomplissement.)

Dans les conditions chtoniennes, les contes roumains parlant de Beau-Garçon et d'Ileana Cosînzeana reproduisent l'attraction astrale. Le drame du couple Soleil-Lune est annulé par le couple du Serpent et du Volant — esthème de l'éros chtonien. Si dans le mythe astral la source de l'impulsion vers l'accomplissement est la perte de l'harmonie primordiale, dans les contes de Beau-Garçon et d'Ileana Cosînzeana, cette impulsion existe en tant que « mission », que « destinée ». D'où l'inflexible volonté de surmonter les épreuves à caractère initiatique ou héroïque. Le conteur populaire trouve les motivations les plus diverses pour déclencher l'itinéraire de l'impulsion érotique. Ceux qui, à chaque fois, mettent en péril le désir de réalisation de Beau-Garçon, ne sont autres que les personnages fabuleux (Dragons, Hydres, etc.), Lorsque Beau-Garçon perd la vie à la suite d'une inconséquence — d'habitude la non-observance d'une interdiction — ou bien s'épuise dans sa lutte avec un Dragon, il est rappelé parmi les vivants ou revigoré à l'aide de « l'eau vive ». Cet élément miraculeux s'intègre au tissu fantastique de la narration, non seulement en tant que « solution épique » momentanée, car il offre un intérêt plus profond: celui d'élément de la primordialité chtonienne, symétrique à la lumière. De même que le Soleil et la Lune individualisent l'état génésiaque de la lumière, « l'eau vive » est, à son tour, l'élément qui gouverne la vie du couple Beau-Garçon et Ileana Cosînzeana, appelé à l'accomplissement. Dans le système de l'imaginaire roumain, « l'eau vive » est par conséquent un facteur semblable à la lumière, ce qui nous permet de les situer tous deux comme « éléments-principes », au moyen desquels nous pénétrons tant dans l'horizon ouranien que dans l'horizon chtonien. On peut trouver d'autres exemples et continuer l'analyse. A son tour, le couple Beau-Garçon et Ileana Cosînzeana incarne un principe, celui de l'harmonie retrouvée, en contraste avec le drame de la lumière, celui du Soleil et de la Lune, destiné à ne pas se résoudre. Le couple Beau-Garçon et Ileana Cosînzeana forme le point de référence, le centre du tableau des valeurs du conte. Il demeure en la mémoire comme un couple de l'harmonie, dans l'exemplarité duquel se retrouvent, homogénéisées, l'humanité et la nostalgie, équivalents autochtones du bien et du beau.

Comme nous le voyons, l'imaginaire fantastique n'est pas un système de classification, mais c'en est un d'interprétation, à l'aide duquel nous découvrons ou organisons les significations d'un langage artistique, d'un système de formes plus ou moins éloigné de la réalité. Si différentes que soient les orbites fictionnelles du fantastique dans les contes, l'imaginaire, ainsi que le montre Jean Duvignaud, est orienté vers la genèse commune des différents éléments de la sensibilité globale, constituant chacun le contenu d'une tension de ce même imaginaire dirigé, cette fois, vers les significations immédiates qui demandent une adhésion psychique, spontanément réalisable par le public.

En conclusion, nous pourrons dre que le conte fantastique roumain est un domaine de l'imaginaire populaire, dans lequel le féerique, le fabuleux et le miraculeux deviennent consubstantiels au mode fictionnel fondamental du fantastique. Le conte, en soi, ne définit que l'appartenance formelle du fantastique au système des genres et des espèces de l'épique populaire. Le caractère essentiellement visionnaire de l'imaginaire fantastique — absorbé par le conte —, qui explique la fascination dont nous parlions au début, nous a autorisés, je pense, à esquisser dans ces pages les coordonnées possibles d'une poétique du conte roumain. Le sens d'une pareille poétique réside surtout dans le fait qu'elle offre les éléments de déchiffrage de la logique intérieure de l'imaginaire, considéré comme système « caché » de connexions qui définissent un certain type de perception, « d'appropriation eshétique du monde », propre à la sensibilité et à la spiritualité du peuple roumain. Implicitement, une pareille poétique se transforme en une stylistique de l'éthos — dans le sens étymologique de « caractère » — qui dans les profondeurs de la substance morale donne ses structures à l'imaginaire populaire roumain. Ces structures de profondeur ont cependant un caractère dynamique. Tout conte est le produit de la fonction vivante, mythopoétique, de l'imaginaire, produit bâti sur les fondements de certains axiomes moraux lumineux, qui refusent le terrifiant et le nébuleux au profit de l'harmonieux.

FOLKLORE ET LITTÉRATURE ÉCRITE

par GEORGE MUNTEAN

Diffus, le folklore constitue une présence permanente dans la littérature roumaine, depuis ses premiers pas jusqu'aux temps actuels, puisqu'il est, pourrait-on dire, son substratum constant, le lit dans lequel elle a toujours suivi son cours. Nous nous trouvons devant un processus dont les effets ont marqué — en dépit des décantations du parcours — la plupart des écrivains roumains. Il s'agit, cela se comprend, d'infiltrations d'une qualité très variable, cette poussière solaire du folklore s'étant reflétée de maintes façons dans les œuvres littéraires écrites. L'on peut cependant esquisser quelques orientations dans ce perpétuel enchevêtrement de relations et de vases communicants, d'interpénétrations et de glissements souvent réciproques. Pour en donner un exemple, une observation à la portée de tout le monde, c'est que la présence du folklore est plus consistante ou (plus exactement) plus évidente, plus saisissable dans l'œuvre de *quelques-uns* des écrivains roumains. Ceux-ci peuvent être, à leur tour, groupés en deux catégories. La première réunit ceux chez qui l'inspiration folklorique est en quelque sorte spontanée, et qui offrent au monde une dot qu'ils ont pour ainsi dire toute prête, infuse dans la fibre même de leurs écrits, tels Ion Neculce, Dosofteï, Anton Pann, Ion Creangă, Mihaïl Sadoveanu, Ștefan Bănulescu et quelques autres; la seconde fait ressortir une orientation expresse, intentionnelle vers le folklore et elle est illustrée, à partir du XVIIIe siècle, par des écrivains comme Dimitrie Cantemir, Ion Budaï-Deleanu, Heliade Rădulescu, Gheorghe Asachi, Vasile Alecsandri, Al. I. Odobescu, Mihaï Eminescu, Ion Luca Caragiale, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Vasile Voïculescu, Ion Pillat, Ion Barbu, Mihaï Beniuc, Dumitru Radu Popescu, Mircea Eliade, etc. A mesure que nous pénétrons dans l'époque moderne de la littérature, le groupe des premiers se resserre jusqu'à disparaître — ou presque (bien que les surprises ne soient nullement exclues) alors que celui des seconds, au contraire, s'agrandit en même temps que s'intensifient leurs efforts de mise en valeur. Présent dans les écrits plus récents, le fonds folklorique inconscient lui-même est loin de se montrer à nous tel quel, même s'il est saisi à sa source, comme c'est le cas chez certains poètes et prosateurs d'origine rurale. Ceux-ci, bien qu'ils l'aient « dans le sang », ne s'*en reviennent* au folklore qu'après avoir parcouru les autres cycles de la culture, de sorte qu'en général il ne peut plus s'agir, aujourd'hui, dans le cadre de la grande littérature roumaine et européenne, de *provenance* du folklore, mais de *retour* à lui. La conscience de soi de notre littérature étant consolidée et par conséquent aussi celle des écrivains qui la composent, elles ne tolèrent plus la spontanéité, les alluvions directes en provenance du folklore (si ce n'est subtilement mimées); elles les soulignent, les décantent, parfois aussi les pervertissent et les interprètent fondamentalement, mais en les *recréant* toujours.

En définitive, cette détection du processus compliqué et parfois insaisissable de recréation des motifs et des thèmes folkloriques dans l'œuvre de divers écrivains modernes constitue non seulement une occasion privilégiée de satisfaction intellectuelle, non seulement une pierre de touche pour ceux qu'intéresse la question, mais, à partir d'un certain point, la raison d'être de cet intérêt même. Le problème se pose aussi bien pour la littérature et la culture roumaines que pour plusieurs autres cultures, souvent fondées sur un substratum plus ou moins populaire (ou précédées par lui). *Gilgamesh, la Bible, l'Iliade, l'Odyssée, les Contes des Mille et Une Nuits, le Pañcatantra, le Mahabharata Beowulf, Gesta Romanorum, la Chanson des Niebelungen, le Kalevala*, etc. ont, tous, on le sait, un tel et fort noyau, tout comme certains genres de la littérature écrite ont une sève populaire (le lied, la ballade, le conte, le madrigal, la romance, l'anathème, etc.). En ce qui concerne le substratum folklorique national, notre poète et philosophe Lucian Blaga a fait l'observation que voici, et qui

nous paraît concluante: « . . . nous possédons un haut potentiel culturel. Tout ce que nous pouvons savoir, c'est, sans conteste, que nous sommes les riches porteurs de possibilités exceptionnelles. Tout ce que nous pouvons croire, sans commettre un attentat contre la lucidité, c'est qu'il nous a été donné d'éclairer de notre fleur de demain un coin de terre. Tout ce que nous pouvons espérer, sans nous laisser aller aux illusions, c'est l'orgueil d'initiatives spirituelles, historiques, qui rejailliront de temps à autre comme autant d'étincelles aussi sur les fronts d'autres peuples ».

Prenant pour un instant nos distances devant le charme profond de cette citation, nous observerons qu'il est courant, et assez curieux cependant que chez nous (et ailleurs aussi) les écrivains plus distinctement marqués par le folklore aient été moins sensibles à ses chefs-d'œuvre qu'à ses productions habituelles (à l'exception des proverbes et des contes, comme c'est le cas pour Ion Neculce, Anton Pann, Ion Creangă, bien que chez ce dernier, les choses soient un peu plus complexes et qu'il reste encore à voir si chez lui la teinte folklorique est uniquement spontanée ou si elle résulte d'une attitude lucide, critique à sa manière, stimulée sans doute par Mihaï Eminescu). Les grandes réalisations, les thèmes et les motifs de la littérature populaire ont été abordés surtout par les auteurs inclus dans la deuxième catégorie (avec quelques exceptions, bien entendu) et le fait a ses explications. Car, alors que ceux de la première catégorie *introduisent* le plasma de la culture populaire dans le tissu de la littérature écrite (qui est d'abord assez raréfié et perméable, puis de plus en plus dense **et** enfin d'une imperméabilité absolue), les autres l'absorbent et la transfigurent, attentifs qu'ils sont à ses grands reliefs et à ses significations. Pour dire les choses en gros, les uns la *présentent* et la mettent en relief dans son homogénéité, les autres *l'interprètent*, découvrent ses sens profonds et mettent en lumière ses chefs-d'œuvre en attirant l'attention sur la fécondité de quelques-uns de ses grands motifs pour la sphère de la littérature écrite. De la sorte, ils tendent à créer de grandes œuvres en partant des réalités artistiques populaires les plus évidentes et les plus troublantes, en se proposant des modèles dont la rivalité est parfois écrasante et à laquelle bien peu ont résisté. Nous assistons ainsi à la manifestation d'une volonté artistique de créer, *à partir* ou *sur* les fondements des mêmes matériaux qui ont fourni un chef-d'œuvre à la littérature populaire, des œuvres littéraires élaborées ayant leur structure, leurs significations et leur personnalité. Il est évident qu'il n'en a pas toujours été ainsi, puisqu'un critique comme G. Ibrăïleanu ne pouvait comprendre que l'on ne voie pas « le grand intérêt esthétique que doit avoir pour nous la littérature populaire. Et il est étonnant que, puisqu'il en est ainsi, cette littérature ait si peu préoccupé jusqu'ici nos esthéticiens et nos critiques littéraires. A cet égard aussi nous imitons les étrangers, sans nous rendre compte que leur manque d'intérêt va de soi puisque leur littérature populaire est insignifiante par rapport à leur production écrite. . . Nous avons, quant à nous, l'une des plus riches et des plus belles poésies de l'Europe ». Il nous faut noter ensuite que par la culture, il se produit un continuel et inévitable processus « d'éloignement » du créateur par rapport à son berceau d'origine, mais aussi de retour à lui, avec une conscience valorisante individualisée, forgée à la lumière d'autres horizons, qui est moins sensible au plasma folklorique dans son entier qu'à ses formes les plus représentatives et mieux configurées, comme le sont les chefs-d'œuvre, ou à ses motifs fondamentaux ou même mineurs, mais significatifs pour l'existence et le destin des hommes. Ainsi se déroule sous nos yeux le processus auquel Lucian Blaga nous exhortait naguère: « En nous rapprochant de la culture populaire, nous devons nous sentir davantage animés par l'élan de son style intérieur, vif et actif. . . Aimons et admirons la culture populaire mais, plus que tout, prenons contact, s'il se peut, avec son centre générateur, béni et fécond comme le lit des mères ». Une manière d'établir ce contact avec « le centre » consiste en la connaissance (ou plutôt la re-connaissance) de tout le faisceau de significations qu'engendrent les motifs centraux et les chefs-d'œuvre du folklore, de sorte que de ce point de vue, il semble une fois de plus que l'expérience de certains écrivains modernes, voués aux formes de culture et d'érudition livresques, soit plus féconde que celle des auteurs polis avant tout par la sagesse des nations (sans minimiser ceux-ci pour autant, mais simplement pour exemplifier une proposition, car l'on sait ce que valent, en art, les divisions en catégories strictes).

La mutation, de la mise en valeur spontanée à la mise en valeur *voulue* des motifs principaux et de certains chefs-d'œuvre du folklore, opérée depuis les positions de l'artiste cultivé, apte à en saisir les essences et à les transfigurer d'une manière significative, apte aussi à la consolidation de la dernière ligne, est un processus aussi long qu'intéressant dans l'évolution de notre littérature moderne. C'est ainsi qu'au début du XIXe siècle, Gheorghe Asaki, a été l'un des premiers, mais avec un talent trop dispersé, à essayer une pâle adaptation du motif populaire est-européen de *Lénore* dans une ballade intitulée *la Tour de But sur le mont Pion* (l'on peut distinguer d'ailleurs dans ses nouvelles maints éléments de contes fantastiques). Presqu'à la même époque, cependant, Ion Heliade Rădulescu arrache la matière

de l'un de ses chefs-d'œuvre, le *Génie volant*, au mythe roumain érotique dont il explore les profondeurs et qui, différemment interprété, a été repris après lui par Eminescu, Arghezi et d'autres encore.

Cezar Bolliac, romantique et révolutionnaire de 1848, a été le premier à faire appel à la ballade de *Maître Manolé*, ouvrant ainsi une série qui s'est poursuivie jusque dans l'actualité immédiate, et a inscrit dans son périmètre d'indiscutables valeurs, parmi lesquelles nous pouvons rappeler les pièces de théâtre écrites par Victor Eftimiu, Lucian Blaga, Adrian Maniu, Horia Lovinescu, un roman comme le *Pauvre Ioanide* de George Călinescu, des poèmes de Tudor Arghezi, Mihaï Beniuc, Ion Brad, Al. Andriţoïu, Nicolae Labiş, Nichita Stănescu, Ana Blandiana, etc. Le motif, de circulation planétaire (mais d'un parachèvement unique dans le folklore et la littérature de chez nous) a été abordé par maints écrivains, tels le Grec Nikos Kazantzakis, le Serbo-croate Ivo Andrić, le Géorgien Konstantine Gamsahurdia et d'autres encore, mais du point de vue qualitatif et quantitatif son interprétation roumaine demeure inégalable et fait ressortir une extraordinaire consubstantialité entre les deux formes littéraires. Outre les œuvres littéraires, d'arts plastiques et musicales, fécondées par l'appel direct à ce motif, il convient de mentionner que, parmi nos écrivains et nos critiques modernes, un assez grand nombre fondent certaines de leurs méditations ayant pour objet l'art et sa destinée dans le monde, sur les suggestions qui se dégagent de la ballade qui nous occupe, et tendent ainsi à mettre en évidence une coordonnée de notre esprit créateur, de notre façon de concevoir l'acte artistique et le sort de son auteur. C'est sans doute dans la multivalence du motif, dans la gravité et la beauté de certaines des « pièces », dans le contexte historique plein de significations où le poète anonyme les a situées, qu'il faut chercher la raison de ces nombreuses applications. Ceci explique aussi pourquoi, parallèlement à la publication des textes folkloriques axés sur le sujet — opération datant, dans ses grandes lignes, du milieu du siècle dernier — s'est constituée chez nous toute une littérature critique occupée à examiner la genèse, la circulation, les formes artistiques que connaît chez différents peuples le motif du sacrifice créateur, ainsi que toute une littérature proprement dite inspirée par lui.

Nous nous serions attendu à ce que Vasile Alecsandri, le poète du moment révolutionnaire national des années 1848—1853, ait eu l'ambition de concourir les grandes réalisations folkloriques, à ce que, bouleversé et stimulé par l'une d'elles, il se soit essayé à lui donner un pendant littéraire « savant ». On sait qu'il a réorienté toute sa création après son contact avec la littérature populaire, et pourtant les écrits d'inspiration folklorique n'ont pas été prédominants chez lui. Il est vrai que ses poésies lyriques (en premier lieu les *doïne*), ses ballades et ses contes en vers (*Enfilez-vous, perles* et *la Légende de l'Alouette*), son théâtre même, se ressentent de cette longue fréquentation du folklore. Mais, il était, lui, un enregistreur et un admirateur de folklore, ce qui lui était utile pour sa lutte politique, il le façonnait et le traduisait en français, un point c'est tout. La série, dans le sens d'une ouverture continuelle de l'angle de rapprochement entre l'écrivain et le folklore, s'est continuée par Alexandru Odobescu (*Conte merveilleux de la fille de pierre et du fils de roi heureux à la chasse*), par Nicolae Filimon, etc.

Seul Mihaï Eminescu (*le Prince-Charmant-de-la-larme, Călin le Fou, la Fille dans le jardin en or, Miron et la Belle sans corps, Luceafărul-Hypérion*) a resserré les fils de ces liens, et exemplifié presque toutes les relations possibles entre la littérature populaire et la littérature cultivée, depuis la paraphrase, l'adaptation, l'allusion, la re-structuration et l'emploi de l'image, jusqu'à la re-création et la création parallèle aux motifs populaires, jusqu'à l'usage de ceux-ci comme points de départ stimulants, comme matrice d'où jaillit l'œuvre dans toute sa splendeur (*Luceafărul*). Poussé sans doute par Eminescu à s'engager sur ce même chemin, tout comme Ioan Slavici, Ion Creangă a donné un éclat sans pareil aux éléments du conte populaire dans notre littérature, en réalisant des œuvres d'une profonde originalité qui font directement appel à eux (*le Conte du Nègre-Blanc, Ivan Turbincă, Dănilă Prepeleac*, etc.). Puis c'est le tour de Slavici (*la Fée du Point-du-Jour, la Terreur des Dragons, Păcală dans son village*), de Caragiale qui s'oriente surtout vers le fonds universel de contes (*Kir Ianulea*, où il reprend, sur le plan autochtone, le motif de Belphégor abordé par Machiavel; *Abou Hassan*), de Delavrancea (*Conte, la Chance du diable*), bref, c'est toute une littérature inspirée par la prose populaire qui prend forme. La ballade (en particulier celle du *Maître Manolé*) a offert, en notre siècle, des suggestions à des écrivains comme Bucura Dumbravă (*le Haïdouk*), Panaït Istrati (*Kira Kiralina*) pour culminer dans l'œuvre de Mihaïl Sadoveanu (*les Faucons, Nicoară Potcoavă* et surtout *le Hachereau*, roman fondamental axé sur le motif pastoral spécifiquement roumain de *Mioritza*, mais dans d'autres dimensions); à l'exemple d'écrivains comme Eminescu, Creangă et d'autres encore, Sadoveanu plonge dans le folklore et l'absorbe, l'assimile en créations indépendantes de celui-ci, sans aucun rapport de valeurs avec lui. Il convient de rappeler ici des auteurs qui se sont affirmés dans l'entre-deux-guerres, comme Gala Galaction

et Tudor Arghezi, Victor Eftimiu, Ion Barbu et Lucian Blaga, puis Ion Pillat, Mircea Streïnul, Iulian Vesper et Radu Stanca, Valeriu Anania et, de nos jours, des prosateurs et des poètes comme Vladimir Streïnu, A. E. Baconsky, Tiberiu Utan, Ion Brad, Tudor Gheorghe, Ion Gheorghe, Nicolae Labiş, etc.; ces derniers, écrivains modernes (certains même modernistes) chez qui l'appel aux motifs et aux thèmes populaires importants se décèle aisément, confirment une fois de plus ce que disait Tudor Vianu au sujet de la littérature roumaine dans son ensemble: « Les *doïne*, les ballades et les contes féeriques, de même que tous les autres genres et espèces littéraires représentés dans le folklore roumain, bien que témoignant souvent de thèmes communs à tous les peuples, ont été soumis à un processus d'individualisation qui a conféré à notre folklore un rôle très important, car il reflète le passé historique du peuple et les sentiments formés dans son âme tout au long de ce passé. Il est évident qu'une pareille affirmation peut s'appliquer aussi à la création littéraire orale d'autres peuples; mais ce qui est propre au nôtre, c'est, en premier lieu, le fait que tandis que dans d'autres cultures le folklore a cessé d'être une fonction active, et que les lettrés des époques plus récentes ont rompu le contact avec l'inspiration populaire, chez les Roumains la production littéraire populaire est encore active, et nos grands écrivains du XIXe et du XXe siècles y ont trouvé l'une de leurs sources principales ».

Pour approfondir la chose, illustrons plus largement l'intérêt marqué par nos écrivains envers les grandes valeurs de la littérature populaire, par une série de notes concernant les circonstances qui ont déterminé ce penchant chez eux. L'on pourra voir de la sorte, que bien que la littérature populaire ait nourri la littérature écrite depuis que celle-ci existe, et bien que nous assistions depuis plus de cent ans à « l'exploitation » délibérée de la première par la seconde, nous pouvons parler de sa *valorisation intentionnelle* et assez ample surtout à l'époque d'après la première après-guerre mondiale et aujourd'hui, c'est-à-dire à l'étape la plus avancée, la plus « défolklorisante » de notre littérature. Ceci n'annule en rien l'influence du folklore sur la littérature écrite, mais indique les changements d'optiques intervenus. Avant de s'imposer à l'attention des folkloristes, la prose populaire a été mise en évidence par des écrivains dès la seconde moitié du XIXe siècle, autrement dit à l'époque de nos grands classiques, par le truchement des contes merveilleux et des récits littéraires d'Odobescu, de Creangă, Eminescu, Slavici, Caragiale, etc., écrivains cultivés qui, en général, *revenaient* au folklore après un stage au cours duquel ils s'en étaient éloignés. On pourrait parler, en grandes lignes, d'une évolution assez synchrone entre, d'une part, les recueils de littérature populaire et les divers témoignages sur la diffusion de celle-ci dans le temps et dans l'espace, et de l'autre, les études de spécialité, tendant à élucider ses différents aspects et la parution d'œuvres littéraires inspirées du folklore. Il s'est créé de la sorte un milieu favorable à la création d'œuvres littéraires ayant à leur base des motifs populaires, dont les sens deviennent plus clairs et plus aptes à être repris, réinterprétés, etc. sur un plan artistique et philosophique en consonance avec le développement de l'art et de la pensée esthétiques modernes. Indiscutablement féconde, cette attitude devant la littérature populaire allait tout naturellement se manifester surtout chez les écrivains nouveaux, possesseurs d'une culture artistique et philosophique complexe, ceux d'une époque où la liaison, à l'horizontale, entre les deux formes de la littérature roumaine (populaire et écrite) s'était réalisée sans que ni l'une ni l'autre ne perde sa spécificité, et où se trouvaient « préparés » les sondages à la verticale, c'est-à-dire les diverses interprétations et les créations écrites reposant sur des fondements populaires.

Une autre explication de la fréquence relativement grande, dans la littérature roumaine, d'écrits inspirés par le folklore ou ayant certaines tangences avec lui — en notre siècle surtout — pourrait être cherchée en partant de quelques données propres à notre existence dans l'espace carpato-danubien, de l'hostilité des conditions historiques dans lesquelles quelque chose pouvait être créé en ces lieux, si souvent dévastés, ainsi que du fait qu'ainsi pouvait être glorifié l'élan créateur de ce peuple, triomphant de tous les obstacles, de toutes ses douloureuses épreuves et parvenu, par un « miracle » qui demandait à être révélé, à voir son pays reconstitué en entier et libre. Ensuite, l'inextricable adoucissement des schémas épiques par le lyrisme organique de cette littérature, l'atténuation simultanée de ce côté lyrique par un côté épique, constituent pour ainsi dire une note spécifique de la littérature roumaine elle-même. Le sens de la mesure, la modération des excès obtenue par cette bivalence lyrique et épique des événements présentés, ont permis les multiples mises en valeur de la littérature populaire, apte à devenir une source aussi bien pour le théâtre, pour la prose et pour la poésie surtout, que parfois pour l'essai, la critique et l'histoire littéraires. L'on voit donc clairement que la valorisation de la littérature populaire, opérée en profondeur par la littérature écrite se produit à mesure que cette dernière évolue, se détache toujours plus, d'une certaine manière, du contexte traditionnel, se modernise, c'est-à-dire se délivre des superficialités de ce contact, ce qui permet une fusion organique pro-

fonde, consubstantielle. De la sorte, se crée un climat qui permet d'approcher les motifs, les thèmes, etc. sous des angles très différents. Mais, de même qu'on ne peut sonder les abîmes à la pioche, le filon folklorique demeure caché aux yeux du profane et de l'amateur, si passionné qu'il soit. De sorte que c'est presqu'un axiome que de dire que plus le retour au folklore s'effectue à partir d'un point éloigné, « étranger », plus sa mise en valeur est complète, surtout dans une culture comme la nôtre où la matière folklorique constitue un très riche trésor, dont certaines composantes sont encore bien vivantes. C'est qu'une influence véritable ne se manifeste pas par de simples arrangements ou de simples adaptations de motifs, par des appels superficiels (en vue de réaliser « la couleur locale », « la note spécifique », etc.) mais par la recherche autorisée et la révélation des significations profondes du folklore, par l'exacte mise en lumière de ces dernières et leur re-création dans des œuvres durables.

L'écrivain moderne peut trouver dans le folklore roumain des gisements des plus riches et des plus fertiles. Tant d'art se trouve prodigué dans certaines pièces en vers ou en prose, lyriques ou épiques, en elles se trouvent tant de points de départ que tout appel qu'on y fait ne peut être que bienvenu. Mais depuis que l'écrivain y revient mieux préparé, l'œil plus exercé et la pensée plus vive, mieux orientée devant les grands problèmes de l'existence, la récolte est plus riche. Dans ce sens, un examen plus attentif des rapports entre le folklore et la littérature écrite permet de distinguer certains aspects fondamentaux de leurs innombrables interconditionnements historiques.

Au départ, la littérature roumaine « savante » est postérieure au folklore. C'est ce qui a fait qu'elle a inclus *ab initio* dans sa substance (de même que beaucoup d'autres littératures) de nombreux éléments de folklore, existants déjà dans la langue, fondus dans les syntagmes et les locutions de celle-ci, dans le vocabulaire en général; c'est là une donnée que l'on constate dès les premiers textes littéraires et qui persiste dans la contemporanéité. L'on constate ensuite — pour en rester au niveau de la plus grande généralité —, surtout aux temps anciens et, en une certaine mesure, à l'époque moderne et contemporaine de cette littérature, une présence involontaire, incontrôlée, du folklore dans sa constitution; elle s'explique tout aussi bien par la richesse et la vitalité exceptionnelles de celui-ci dans l'espace carpato-danubien, que par le contact quasi-perpétuel de la grande majorité de nos écrivains avec lui, certains d'entre eux (Neculce, Anton Pann, Creangă, Sadoveanu) étant définitivement marqués par ce lien organique. Dans la manière dont les écrivains font appel au folklore, il existe une évolution continuelle, déterminée, en grand, par les aspects fondamentaux de la vie sociale, par les exigences de l'époque respective, et aussi par le stade de développement de la littérature et ses tendances à un moment déterminé de l'histoire. Si, aux époques anciennes, prédomine à de rares exceptions près (le « stolnic » Constantin Cantacuzino, Dimitrie Cantemir, Ion Neculce, etc.) le contact quasi-involontaire avec le folklore, plus tard, à l'époque des Lumières, le problème devient conscient et brûlant pour les érudits désireux d'instruire le peuple et de faire valoir ses multiples vertus; enfin, à l'époque de l'interférence entre le classicisme et le romantisme, la création populaire sera exaltée, proposée en modèle et servira d'argument pour prouver la noblesse d'esprit du peuple et son droit à une vie meilleure. Les grands classiques élargiront cette voie; abordant la création populaire dans sa substance, absorbant ses essences artistiques, ils ont donné des chefs-d'œuvre fondés sur des motifs lui appartenant. Depuis la fin du XIXe et tout au long du XXe siècle, avec les grands mouvements post-romantiques, naturalistes, modernistes, la façon d'opérer la transsubstantation du folklore se diversifie sans arrêt; certains auteurs s'intéressent davantage à ses substrats, d'autres à sa spécificité autochtone, d'autres encore à sa valeur expressive ou bien découvrent en lui des données en harmonie avec les groupements littéraires dont ils font partie ou les credos artistiques qu'ils proclament; de nos jours, on peut constater la revalorisation critique d'un grand nombre de ces relations et, en général, une nouvelle vague d'intérêt pour la littérature populaire. D'une façon générale on ne saurait déterminer, chez presque aucun écrivain roumain important, la spécificité de son art et de sa vision du monde sans rapporter son œuvre au folklore et à son point de vue personnel, tout au moins implicite, sur celui-ci. Il faut voir en cela un suprême indice du fait que le folklore s'est constitué chez nous comme une réalité puissante et permanente de la culture, de l'art et de la littérature. L'époque même où la littérature roumaine moderne est apparue et s'est développée, jusqu'à sa consolidation définitive due aux grands classiques, est celle où l'on fait constamment appel au folklore, où l'on s'appuie sur lui. Et c'est en abordant les motifs et les thèmes de circulation universelle ou internationale que l'on trouve dans notre folklore, que la littérature roumaine a accentué son ouverture vers l'universalité.

LA VISION DES COMPOSITEURS

par GHEORGHE FIRCA

L'on pourrait dire de la musique roumaine que, dans son acception européenne, elle est née sous le signe du folklore. Tout en s'assimilant les modalités de pensée, les formes et la technique de la musique occidentale, la création musicale roumaine du XIXe siècle a assumé la tâche très ardue de créer un idiome original fondé sur « la mélodie du peuple », ce qui est presque paradoxal. Il est certain que le seul enthousiasme herdérien, romantique en général, pour la force créatrice du peuple n'aurait pas été suffisant si l'histoire de la culture de l'Europe n'avait fourni le modèle prestigieux d'une synthèse de la tradition de la musique occidentale et du coloris national, qui d'ores et déjà avait imprimé un caractère distinct aux différentes écoles musicales nées dans la seconde moitié du siècle du romantisme.

Dans ses grandes lignes, l'école musicale roumaine n'a pas fait exception quant aux objectifs que s'étaient proposés d'autres écoles nationales, depuis les genres cultivés par elle: l'opéra, le chœur, le lied, et en général les formes comprenant des textes, l'ouverture, la suite, le poème symphonique, les formes instrumentales ou symphoniques à programme, qui permettent l'expression la plus claire de la position esthétique imprégnée d'éléments réalistes, historiques, patriotiques, jusqu'à la création, finalement, d'un style musical expressif au moyen de l'assimilation des éléments qu'offrait l'ambiance de la culture nationale. Dans la vision des compositeurs du siècle dernier, ces éléments se trouvaient dans les mélodies populaires — ou considérées telles — circulant dans la vie quotidienne et que véhiculaient, la plupart du temps, les ménestrels des villes (en Roumanie les *lăutari*, autrement dit joueurs de *lăută*, sorte de luth), musiciens doués d'une étonnante facilité dans l'art d'assimiler, d'amalgamer mais parfois aussi de dénaturer le fond authentique de la musique populaire. Mais comme cette dénaturation n'inquiétait pas encore les artistes ou les chercheurs de l'époque, l'authenticité nationale folklorique des mélodies transmises par les *lăutari* n'était jamais révoquée en doute. D'autres sources encore de la tradition musicale autochtone étaient soit ignorées, soit considérées comme incompatibles au processus dans lequel s'était engagée la création roumaine cultivée, celui de s'européaniser. Mentionnons parmi ces sources, la tradition de la musique byzantine, la seule qui eût pu assurer aux musiciens de profession une continuité spirituelle et morphologique et qui n'a été prise en considération que plus tard.

Ayant assumé tous les devoirs et assimilé tous les attributs d'une école nationale, la musique roumaine s'efforçait très sérieusement d'acquérir un caractère national par la spécificité de son art, en faisant appel à tout un complexe d'éléments littéraires, à un ethos musical et même à des structures concrètes, mélodiques et rythmiques. Si la valeur proprement dite des œuvres nées de cette aspiration n'est pas toujours à nos yeux des plus hautes, la chose est due, de toute évidence, non pas à la position esthétique, mais aux possibilités de réalisation, au talent de l'un ou de l'autre des auteurs. Une chose est certaine, c'est que le domaine de la musique chorale, représenté dans l'entre-deux-guerres par Gavril Musicescu, George Dima, Ion Vidu, D. G. Kiriac, Gheorghe Coucou, a enregistré les premiers succès d'individualisation du style, en des formes miniaturales et en un langage accessible, apparemment dénué de prétentions, mais qui a constitué la base d'élaborations plus complexes. Dans d'autres domaines, tels que l'opéra, la musique symphonique ou la musique de chambre, la lutte avec la forme, avec la dialectique de celle-ci, imprégnée de toute une pensée née dans l'horizon culturel de la musique ouest-européenne, a été beaucoup plus acerbe. Ceci du fait que les moyens de conversion de la source mélodique populaire en thématique instrumentale symphonique, les divers procédés de développement, l'adéquation à une mélodie jusqu'alors sans circulation dans l'horizon culturel donné et à une harmonie d'essence romantique, représentaient la

clé du problème; de sa solution dépendaient non seulement la constitution du concept national en musique, mais aussi un changement d'orientation ouvrant une perspective beaucoup plus large que celle de ce concept même.

Celui qui allait incarner le mieux les idéaux des compositeurs de la fin du siècle dernier, tout en réalisant, par l'authenticité de son talent, une liaison naturelle avec l'universel, c'est Georges Enesco. Le *Poème Roumain* et les deux *Rhapsodies* expriment, le premier, les tendances idéologiques, les secondes, les tendances stylistiques de l'école roumaine de l'époque. En même temps, au niveau de son expérience universaliste et bien que très jeune, Enesco avait assimilé les procédés et la maëstria de l'art symphonique de la fin du romantisme. Solidaire de cette tendance à faire valoir la spécificité nationale, Enesco a résisté à la tentation de créer une musique d'un pittoresque superficiel — un danger réel au moment où naissaient l'impressionnisme, le style 1900 et où l'enthousiasme pour l'exotisme, pour l'orientalisme était général, à la veille de l'exposition universelle de Paris. Au contraire même, par ses œuvres explicitement folkloriques ou visant à des problèmes d'essence purement musicale (œuvres qui, par une subtile alchimie, ne sont jamais étrangères à l'ethos national dont toute sa musique est pénétrée) le grand créateur a scruté la durée de l'humain, la vibration lyrique, la méditation devant l'existence.

Plus que ne l'ont fait d'autres cultures, la culture roumaine des premières décennies du XXe siècle et particulièrement celle de l'entre-deux-guerres s'est orientée, idéologiquement et concrètement, vers une modernité dans laquelle l'ethnographique et le folklorique représentent les principales modalités morphologiques. Une explication objective de cet état de choses réside dans la richesse bien connue du folklore roumain, dans les cadres ethnographiques viables où s'inscrit l'existence de la plus grande partie de la population du pays: la paysannerie. De leur côté, les études ethnographiques systématiques, entreprises par certains chercheurs, ont mis en valeur non seulement les dimensions de cette existence, mais aussi son individualité artistique et ont apporté de nouveaux arguments en faveur de l'ancienneté et de la continuité de certaines formes et motifs folkloriques. Si au siècle dernier, on avait noté et étudié un peu au hasard le folklore musical du temps, la recherche des premières décennies du XXe siècle devient véritablement scientifique, par l'ampleur de son propos et, surtout, par une investigation de plus en plus systématique et rigoureuse. On sait beaucoup plus de choses sur le folklore, on le sait mieux et l'on a appris à discerner l'authentique du faux, le rural du citadin, la création anonyme et originale de celle qui est importée et livresque. Tous ces efforts se trouvent symboliquement conjugués au moment de la fondation, en 1927, des Archives phonogrammiques du Ministère de l'Instruction Publique, sous la direction du musicologue George Breazul, et, en 1928, des Archives de folklore de la Société des Compositeurs roumains, dont le directeur fut un musicologue de renommée mondiale, Constantin Brăiloïu (ce sont ces deux institutions, qui, en fusionnant, ont donné naissance à l'actuel Institut de recherches ethnographiques et dialectologiques de Bucarest). Parmi les principaux objectifs de l'exégèse ethno-musicologique roumaine, il nous faut citer: la détermination du répertoire folklorique de la plupart des régions du pays; la délimitation, toujours plus précise, des genres; la confirmation des traits intonationaux du chant roumain, éminemment monodique; l'encadrement de sa richesse rythmique dans des typologies et dans des systèmes; l'étude des particularités modales — tellement différentes de l'uniformité tonale majeur-mineur de la musique occidentale. Ceci à l'avantage de la science, mais aussi à celui des compositeurs roumains, lesquels — ayant devant eux un matériel musical concret — ont mieux compris les éléments de structure du folklore et ont appris à discerner les moyens nouveaux qu'il recelait, et qui ouvraient des perspectives insoupçonnées à une création déjà engagée sur la voie de la modernité.

De nos jours, l'école nationale roumaine démontre l'indiscutable continuité du style national. Mais à la différence de l'individualisation stylistique recherchée par leurs devanciers, les compositeurs roumains de l'entre-deux-guerres aspirent à saisir les traits originaux, appelés à s'inscrire organiquement dans « le creuset stylistique » propre au peuple roumain, selon la formule de Lucian Blaga. L'archaïsme des formes, ce qu'il y a en elles de mythique, leur inédit structural étaient appelés à constituer, non pas simplement un nouveau style, mais une solution roumaine dans une perspective universelle. Une fois de plus, l'art folklorique fournissait le meilleur moyen d'atteindre ce but. Entre temps, la position devant cet art millénaire s'était sensiblement modifiée, ses virtualités étaient considérées capables de régénérer l'art européen tout entier, celui-ci ayant épuisé une grande partie de ses moyens traditionnels. La complexité des formes cède le pas à la simplicité, voire à la simplification, à un art primitif dont la complexité, la logique sont autres. Or, dans ce sens, le folklore, européen ou extraeuropéen, l'art dit primitif influence sensiblement de nombreux musiciens aux orientations les plus diverses. Néoclassique ou impressionniste, expressionniste ou national, l'art d'un Stravinski, d'un Janáček, d'un Bartók est profondément intéressé par la nouveauté du folklore (à différents degrés

cependant); il ne vise pas uniquement la possibilité d'intégrer telle ou telle intonation dans la logique des formes consacrées, mais aussi — et surtout — celle d'inventer de nouvelles formes, à l'intérieur et au moyen des éléments primaires de l'art anonyme. Ce vœu esthétique maximal n'a nullement exclu des préoccupations d'un Bartók ou d'un Enesco, et d'autres compositeurs aussi, la possibilité de traiter la mélodie folklorique en soi, sous la forme de la fameuse citation; les deux compositeurs cités ont même attiré l'attention sur la nécessité d'intégrer la mélodie folklorique sans l'altérer en rien et de n'utiliser que des moyens qui ne modifient pas, d'une façon maniériste, sa structure et son esprit. En même temps, la découverte des éléments fondamentaux de la grammaire des musiques folkloriques a permis de proposer de nouvelles orientations au discours musical, par l'intensification des éléments modaux de rythmique, d'instrumentation, de dialectique de la forme, orientations qui se sont définitivement imposées dans l'histoire musicale de ce siècle, au même titre que l'innovation sérielle de l'école viennoise.

Il nous faut dire ici que l'œuvre de maturité de Georges Enesco représente, cette fois encore, un couronnement des tendances de l'école roumaine de l'entre-deux-guerres. Ses dernières œuvres: le *Quatuor avec piano op. 30 no. 2*, le *Quatuor à cordes op. 22 no. 2*, la *Symphonie de chambre*, le poème symphonique *Vox Maris* transfigurent les éléments nationaux dans l'esprit d'une contemporanéité authentique et dans une vision originale, à la base de laquelle se retrouvent, intensifiées et essentialisées, toutes les données de langage et de technique élaborées durant des décennies entières. Georges Enesco se distingue par une manière de composer dans laquelle s'interpénètrent en un tout unitaire et singulier la forme cyclique et variationnelle et les libres alliages de structures rhapsodiques et d'improvisation, un langage polyphonique et harmonique complexe (dans lequel s'impose la dimension spécifique de l'hétérophonie) et les éléments modaux et rythmiques déduits du folklore.

L'effort énescien en matière de composition se conjugue à ceux de ses collègues de génération, réunis autour de ce même idéal « d'école nationale » que chacun s'efforce d'atteindre par des moyens de style différents, en fonction de sa personnalité et aussi de ses contacts avec les divers courants universels. En ce qui concerne la création « d'équivalences roumaines à la musique universelle », la contribution de notre époque est remarquable. Nous songeons à Sabin Drăgoï et à Paul Constantinescu, dans le domaine de l'opéra; à Mihaïl Jora, dans celui du ballet et du lied; à Paul Constantinescu dans celui de l'oratorio sur des thèmes byzantins; à Mihaïl Andricu, Marțian Negrea, Constantin Silvestri, Tudor Ciortea, Zeno Vancea, Marcel Mihalovici dans le domaine de la musique symphonique et de la musique de chambre. Si Georges Enesco, partant du répertoire des « lăutari » et de leur style d'exécution instrumentale a surtout mis l'accent sur le rubato et sur l'esprit d'improvisation (comme dans les *doïne* roumaines), les autres compositeurs ayant principalement scruté la musique paysanne ont valorisé le rythme frénétique des danses et les formules intonationnelles et rythmiques des genres rituels.

La plupart d'entre eux ont continué leur activité après la guerre, tandis que de nouveaux débutants atteignaient, de nos jours, à l'apogée de leur création. Pour eux aussi, tels Theodor Rogalski, Ludovic Feldman, Sigismund Toduță, Ion Dumitrescu et Gheorghe Dumitrescu, le folklore constitue un important modèle d'inspiration, un point de départ en vue de l'édification de formes vocales ou instrumentales d'une polyphonie complexe, d'une instrumentation brillante, adéquate à la matière primaire qu'ils utilisent.

En assumant les valeurs les plus significatives de la tradition nationale, et en premier lieu celles qu'a imposées la dernière période de création énescienne, les générations plus nouvelles de compositeurs paraissent se situer cycliquement sur les positions d'une conception novatrice concernant les modalités de réalisation, au moyen d'une expérimentation intense qui souvent se rapporte à la donnée folklorique justement, et notamment à celle non-exploitée jusqu'ici. C'est ainsi que le fond modal de la musique de tradition roumaine folklorique ou byzantine peut être retrouvé, presque sans exception, dans la création des compositeurs contemporains; certains d'entre eux (Tiberiu Olah, Doru Popovici, Anatol Vieru) y ont recours de façon expresse et délibérée. L'univers modal polychrome permet de détacher systématiquement certaines intonations chromatiques et de les réorganiser soit en un tout chromatique (Pascal Bentoïu, Anatol Vieru), soit en des modes synthétisés, complémentaires (Wilhelm Berger, Adrian Rațiu). Correspondant à cette polychromie d'intonations, l'élément rythmique, avec sa vigueur polymétrique et son expression vigoureuse, devient le but de structures de grandes dimensions (Cornel Țăranu, Liviu Glodeanu). Telle une nouvelle dimension, oblique et par conséquent intermédiaire entre l'horizontale et la verticale, l'hétérophonie met en valeur l'expérience d'Enesco, les nouvelles techniques offrant de nombreuses formules d'organisation (Ștefan Niculescu, George Draga). Certains compositeurs (Tiberiu Olah, Corneliu Dan Georgescu) recherchent une nouvelle façon de structurer le discours, celle du collage de micro-éléments d'origine folklorique perceptible; chez d'autres encore (Aurel Stroë,

Mihaï Moldovan, Lucian Meţianu) de grandes surfaces et des textures compliquées peuvent être forgées à l'aide de profils et d'intervalles d'origine modale. Un nouveau type de discours, opposé à la carrure et à la symétrie classique, délimite une forme ouverte, propre à l'improvisation ancestrale (Theodor Grigoriu, Aurel Stroë, Octavian Nemescu), tandis que la liberté de participation de l'interprète dans le cadre des formes populaires improvisatrices suggère à d'autres créateurs une variante originale d'aléatorisme (Nicolae Brânduş, Dan Constantinescu). Enfin le style des répons, familier à certains airs de musique populaire exécutés en groupe (tels les *colinde* ou chansons de Noël) a suggéré à certains compositeurs (Myriam Marbé, Mircea Istrate) la transposition du procédé à la stéréophonie, utilisée en conséquence.

Ecole d'une indiscutable orientation contemporaine, ouverte aux suggestions les plus importantes de la musique mondiale, le groupe des compositeurs roumains d'aujourd'hui fait preuve d'une attitude personnelle devant toute orientation, attitude certainement soutenue par la réelle impulsion qu'exerce l'art folklorique sur la pensée musicale de chacun de ses membres. Dans les conditions propres au développement de la culture musicale roumaine, en conformité avec les convictions esthétiques des créateurs mais aussi avec un niveau professionnel très élevé, la tendance à valoriser, non pas au niveau artisanal, mais par une incorporation implicite, dans la matière musicale, une donnée tout à la fois naturelle et de spécificité éthique et artistique, confirme le fait que le folklore fournit à l'art de nos créateurs professionnels des possibilités pratiquement illimitées.

Motif de l'oiseau sur une assiette émaillée. Oboga, département de l'Olt.

LE RETOUR AUX SOURCES

par DAN GRIGORESCU

L'un des phénomènes les plus caractéristiques de l'art du XXe siècle est l'aspiration à redécouvrir les racines ancestrales, les structures primordiales qui ont engendré les formes modernes de l'expression. Là où ce phénomène s'est produit en réponse à des questions graves, comme une tendance à comprendre l'harmonie entre l'homme et l'univers dans une vision intégratrice de la culture moderne, il a eu la signification d'une réévaluation philosophique des valeurs de l'histoire de la civilisation. On peut citer, certes, des circonstances où le renouvellement de ce type de modalités d'expression a signifié, en premier lieu, une tendance au pittoresque ou au sensationnel. Dans ce cas les formes qui définissent les expériences esthétiques de jadis ont été observées au niveau de la simple impression optique et n'ont pas conduit à une intelligence plus précise des bases sur lesquelles s'édifie toute une histoire des idées.

Pour la peinture et la sculpture roumaines, les relations avec les traditions de l'art ancestral ont pris une forme particulière, puisqu'il ne s'agissait pas de retrouver une culture de musée ou d'archives mais une culture vivante, engendrée par les circonstances de l'existence moderne. Le folklore roumain est un processus qui ne s'en tient pas à des formules figées une fois pour toutes; il se produit sans cesse, s'édifiant sur les structures traditionnelles, leur conférant de nouvelles significations, les associant avec les formules originales, élaborant de nouveaux types d'interprétation des signes où l'art populaire synthétise ses rapports avec le monde visible.

Si bien que l'histoire de l'art roumain moderne ne se présente pas, dans ses réalisations les plus précieuses, comme une série d'influences formelles reprises à l'art traditionnel ou à la création folklorique; elle affirme sa faculté d'intégrer *l'idée* sur laquelle se fonde l'art des époques plus anciennes. Refusant la condition d'épigone, la reprise non-différenciée du détail ethnographique, l'art roumain de ce dernier siècle se définit comme une modalité spirituelle spécifique aux époques traversées, pouvant intégrer dans son propre système les suggestions esthétiques de la tradition.

Le souci de donner à l'art traditionnel les dimensions d'une expression moderne s'est manifesté, dans la culture roumaine, dès le milieu du XIXe siècle. Les peintres de la génération de 1848, comme tant de leurs contemporains de l'époque romantique, se sont tournés d'une façon lucide et parfois manifeste vers les sources folkloriques, dans lesquelles ils cherchaient les éléments capables d'exprimer leur adhésion à un programme civique et national qui affirmait les droits du paysan roumain à une vie libre. Il était tout naturel que, dans ces conditions déterminées par l'histoire nationale, les villages roumains aient fait leur entrée en littérature comme une modalité d'élargissement expressif de la sphère du sujet. Vers la même époque et parallèlement à un intérêt constant pour la production littéraire du folklore, la culture roumaine découvre le beau dans la création plastique. L'originalité des solutions de couleur, de géométrie et de réduction des formes à l'essence a attiré l'attention des lettrés roumains de la seconde moitié du siècle passé. Et, tout naturellement, l'histoire roumaine de l'art s'est formulée, au début, comme une histoire des formes folkloriques.

On doit sans aucun doute à la génération d'artistes de la fin du siècle, cette génération dominée avec autorité par la personnalité de Nicolae Grigorescu et Ioan Andreescu, d'avoir évolué du simple enregistrement des modalités de l'art folklorique à l'intelligence de *l'esprit* qui le gouverne. La peinture d'Andreescu cherche surtout à exprimer l'esprit de la culture populaire; on y relève l'intégration de la poésie grave de la chromatique

populaire, le recueillement solennel devant la nature qui caractérise également les poèmes lyriques du folklore roumain, le sentiment profond et âpre de la participation au grand miracle des incessants changements du monde que libère la ballade traditionnelle. En fait, cette peinture fonde à nouveau, dans des formes modernes issues de l'assimilation de l'expérience européenne de l'époque, une attitude esthétique plus ancienne qui caractérise également la fresque de la Renaissance moldave des XVe—XVIe siècles: le recours à l'art populaire ne se réalise pas directement, mais par l'intermédiaire de la *pensée* plastique d'où proviennent les structures artistiques. En d'autres termes, l'artiste retourne *véritablement* aux sources de l'art traditionnel et, souvent, son adhésion à la peinture foklorique se définit comme une modalité *consubstantielle*, comme un développement personnel de motifs que l'on peut retrouver aussi dans l'art populaire. Ces motifs témoignent de la force qui engendre tant de manifestations de l'idée artistique, mais toutes descendant du même esprit, profondément spécifique, caractérisant la culture roumaine dans son ensemble.

L'exemple le plus convaincant à cet égard est, certes, la peinture de Ștefan Luchian. Disciple de Grigorescu, ce grand artiste des fleurs et du portrait ne conçoit pas la relation avec l'art traditionnel comme une manière de reprendre l'ornement ou de noter les variations de la forme. Il y a dans la peinture de Luchian une aspiration pathétique à intégrer l'*esprit* de l'art populaire, à comprendre la pensée qui traduit les représentations du monde réel. Pour celui qui connaît l'art roumain et ses modalités d'expression, les fleurs de Luchian portent une inflexible empreinte qui les situe, sans erreur possible, à l'intérieur de cet art. Je veux dire que sa peinture n'a pas besoin d'en appeler aux éléments caractéristiques du paysage ou aux particularités ethnographiques pour s'affirmer comme représentative de la spiritualité roumaine. Ennemi de l'anecdote, l'art de Luchian saisit les significations sentimentales de la chromatique folklorique; ses gammes de couleurs — on l'a observé à plusieurs reprises — partent des dominantes de la poterie populaire, de ces tons cuits de brun et de vert, des blancs clairs de l'émail, qu'il soumet à une sévère discipline d'ordonnance logique, de construction rationnelle, mais sans aucune rigidité. Au contraire, comme dans la poterie populaire, il conserve une fraîcheur et une chaleur de nuances, une paix silencieuse des harmonies chromatiques.

Au XXe siècle n'ont pas manqué, bien entendu, les interprétations purement narratives de la thématique folklorique, les reprises anecdotiques (parfois dans un système grandiloquent d'allégories) où se perdait la substance même de la métaphore folklorique. Sous l'influence d'une idéologie culturelle qui poussait à la récupération des valeurs traditionnelles de la vie rustique (vues comme des structures éthiques opposées à l'existence citadine) et du *Jugendstil*, certaines peintures des 2e et 3e décennies ont eu recours à une grâce quelque peu facile, où l'élément extérieur du rythme des formes occupait le centre optique de la composition. La réaction contre cette vision simplificatrice a été ferme: un grand nombre de critiques d'art et d'artistes plasticiens ont fait appel à des arguments d'ordre théorique et historique, dessinant une doctrine rationaliste du spécifique national. Il convient d'évoquer, par exemple, les contributions du « groupe des quatre » auquel appartenaient les peintres N.N. Tonitza, Francisc Șirato, Ștefan Dumitrescu et le sculpteur Oscar Han: au moyen de leur œuvre artistique et des textes où ils commentaient les aspects les plus importants de la culture roumaine de l'époque, faisant appel aux exemples illustres de l'histoire de l'art roumain et universel, ils ont contribué à dégager quelques orientations claires et nettes d'interprétation et de création d'un art inspiré par les traditions de la culture nationale. Intégrant l'art roumain à la civilisation universelle, leurs pages de critique d'art (surtout celles de Tonitza et de Șirato) indiquaient la compréhension nuancée d'un processus qui avait commencé bien des siècles auparavant et qui se poursuivait, sous des formes diverses, aussi dans le champ de la littérature et des arts. Démontrer la légitimité de cette attitude a été le fait de nombreux artistes dont l'œuvre de prestige (souvent reconnue par des théoriciens européens éminents de l'art universel) a établi la création nationale sur des assises esthétiques clairement définies. Dans cet ordre d'idées, un nom vient tout naturellement à l'esprit dès que l'on discute des rapports de l'art roumain, fondé sur les valeurs traditionnelles, avec l'art européen, c'est celui du peintre Theodor Pallady. Son art pratique un dessin abrégé et des formes sévères qui descendent sans doute de l'iconographie d'origine byzantine de la Renaissance roumaine, telle qu'on la voit dans les fresques des monastères du nord de la Moldavie. Pallady (qui engagea son ami, Henri Matisse, à découvrir l'expressive beauté de formes et couleurs dont devaient résulter les fameuses *Blouses roumaines*) recherchait non le pittoresque, mais l'essence de la forme traditionnelle, ses relations avec la syntaxe picturale moderne; une sorte de représentation emblématique du portrait, le don de conférer, dans les natures mortes, une prestance poétique à l'objet peint le rapprochent des artistes de la Renaissance. Définie avec franchise dans des surfaces unitaires, sa couleur évoque les solutions plastiques de la peinture de fresque.

Entièrement différente est l'attitude esthétique d'un grand contemporain de Pallady: Gheorghe Petrașcu. A l'opposé d'un Pallady qui recherche les transparences aériennes de la couleur, l'art de Petrașcu se fonde sur la présence tellurique et grave de l'objet. Une couleur dense souligne fermement la matérialité du monde visible. L'objet se situe dans un espace réel, où l'artiste n'accepte la présence d'aucun détail narratif; tout est un vaste univers minéral, amplement rythmé. Les choses absorbent la lumière et ne la restituent plus, semble-t-il, l'enfermant dans leur structure dense, transformée elle aussi en matière. Les objets sont définis par leur matérialité fruste, les fleurs ont des pétales chargés de sève; pour certains, cette peinture d'une pâte généreuse rappelle la simplicité poétique de Chardin; d'autres retrouvent l'énergie de la matière, comme dans les toiles de Monticelli. Pour justifiées que soient ces comparaisons, on ne peut contester que la vision de Petrașcu se fonde sur un certain sens des valeurs tactiles, présent dans l'art folklorique et que l'artiste a découvert dans la peinture de Luchian. A l'instar de son maître, il retrouvait dans la peinture traditionnelle roumaine non pas des orchestrations sonores, le frissonnement des surfaces lumineuses, mais des harmonies amples, un relief vigoureux de la couleur.

De la leçon de l'art byzantin — dans sa variante stylistique roumaine — nos artistes ont retenu l'exemple d'une stylisation allongée de la forme, le refus de l'anecdote, le pathos réservé de l'expression dans le portrait. C'est surtout le cas du sculpteur Dimitrie Paciurea; son art a découvert la relation — souvent mise en évidence par la peinture du Moyen Age et de la Renaissance roumaine — entre le type de stylisation formelle et le sentiment que l'artiste veut exprimer. Dans sa dernière période de création surtout, Paciurea a souvent eu recours à la représentation du corps humain au moyen de lignes longues, de surfaces calmes, sous lesquelles cependant on sent bouillonner une tension dramatique, une sorte de douloureuse acuité des impressions de lumière et d'espace. La sculpture de Paciurea est un art de la forme qui se dévoile selon des rythmes souvent agités, dans un dialogue constant avec la lumière qui contribue à faire ressortir la surface; mais une inflexible aspiration vers le calme et la beauté se laisse deviner dans cette sculpture qui réinterprète constamment les proportions, les rapports de la construction sculpturale, pour trouver un fondement général rationnel.

De facture entièrement différente, la sculpture de Constantin Brancusi a provoqué de longues controverses qui rendent inutile un retour trop insistant dans ces quelques pages. Ce qu'il convient de rappeler, c'est que cet art des essences ne part pas (bien que parfois cette thèse ait séduit certains commentateurs par ailleurs attentifs aux nuances), du *détail* de l'art populaire roumain. Brâncuși intègre avant tout une *philosophie* foncière, un type de pensée artistique, découlant de l'attitude générale du paysan roumain à l'égard du monde. Le sculpteur (dont on a dit qu'il a fondé « un classicisme au-delà du classicisme ») n'a pas recours à des formes arbitraires de stylisation, il leur cherche toujours un support rationnel. Il opère une mutation caractéristique des significations, un passage de *l'objet* à une *assimilation* fondamentale de celui-ci (son oiseau signifie *vol*, son poisson, *flottement*), une réduction à la métaphore, spécifique de l'art folklorique roumain lui-même. Le sens philosophique, délibérément imprimé à ses œuvres, ne part des données de la réalité concrète que pour les élucider; sa sculpture concentre les équations en idées et tout cela s'exprime synthétiquement, en symboles plastiques qui donnent une grande cohérence à l'existence, révélant sa profonde, sa « pythagoréique » solidité intérieure. Il y a, dans cette aspiration à révéler l'agencement logique du monde, l'expression de la synthèse traditionnelle roumaine entre le hiératique et l'organique, qui constitue la « sagesse » ancestrale ou l'ordonnance naturelle de l'univers.

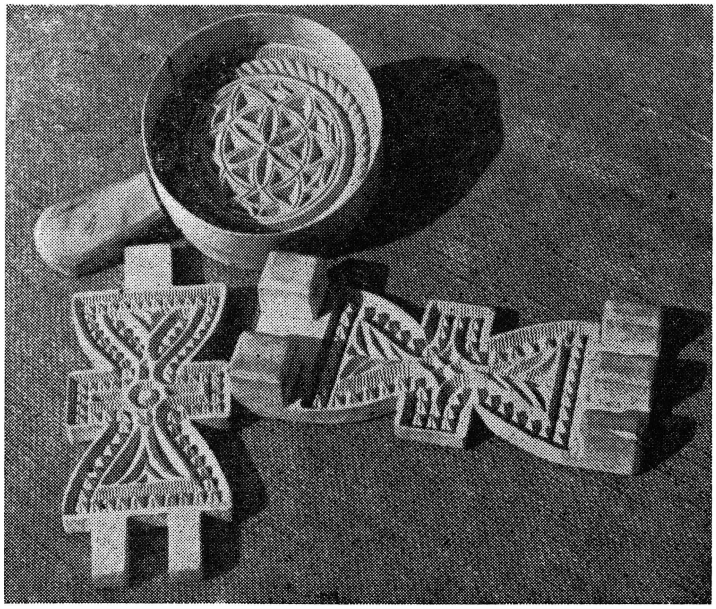
Dans le même sens s'oriente également la pensée artistique de Ioan Țuculescu, dont la peinture part des métaphores plastiques des poteries et des tissus folkloriques, pour aboutir à une synthèse picturale propre. Retenant les significations traditionnelles du symbole folklorique, il les place dans des rapports nouveaux, découvrant — par exemple — dans la narration fantastique le contenu poétique, l'essence philosophique elle-même, ce qui crée presque, dans chacune de ses peintures, une nouvelle forme de conte.

Des prémisses de la figuration de l'art populaire se réclame également la peinture austère, d'une sévère noblesse, de Dimitrie Ghiață. L'artiste retourne aux sources authentiques de la création populaire, aux paysages naturels qui y ont présidé. Le souvenir de l'art folklorique, qui transparaît dans la chromatique et le dessin simplifié de Ghiață, suggère précisément ce fait bien connu que les interprétations symboliques de l'artiste populaire partent d'une réalité concrète, que les images créées par lui représentent une réinterprétation raffinée du monde, traduite en une vision parfaitement cohérente. Une poésie simple des fleurs sans parfum, des fruits des jardins, est exprimée par l'artiste avec une parfaite clarté du sentiment, dans des images marquées par un profond recueillement devant la nature.

L'exemple de Dimitrie Ghiață est l'un de ceux qui ont fructifié, dans l'art roumain contemporain, de façon décisive. L'art de Brăduț Covaliu part — sans aucun doute — des mêmes prémisses populaires. Ses portraits de paysans ont conservé la monumentalité sévère de l'art du maître, ses natures mortes sont investies de la même poésie silencieuse qui descend des représentations des objets simples chez les peintres médiévaux de Roumanie. Quant à Ion Pacea (même génération que Covaliu), celui-ci reprend les âpres stylisations du tapis populaire; ses portraits, également stylisés dans l'esprit des vieilles effigies, ses natures mortes, inondées de lumière solaire, ont un sentiment robuste de la matière (certains échos de la peinture de Pătrașcu se font peut-être entendre ici). Georgeta Năpăruș rappelle — parfois avec une sorte d'innocente ostentation — la composition en registres des fresques médiévales roumaines, tandis que Ion Săliștеanu délimite clairement les surfaces par des couleurs contrastantes, comme dans la si typique peinture roumaine sur verre des siècles passés (cet art des imagiers paysans est encore vivant de nos jours, et fournit à nos peintres plus d'une suggestion).

Les sculpteurs, eux, bénéficient du grand exemple de Brâncuși. Se dirigeant vers les formes essentielles, vers la vérité qui se cache sous l'écorce du matériel sculpté, George Apostu réalise un art des métaphores, une construction rationnelle des volumes, pareils aux piliers rituels anciens de la civilisation traditionnelle roumaine. De son côté, Ovidiu Maïtec associe les structures de l'ancienne sculpture sur bois (dont il élimine l'ornement, optant pour une simplification énergique) avec les surprenantes représentations de la technique moderne; ses *oiseaux*, avec leurs larges ailes, ont quelque chose de la solennité des appareils inventés par notre siècle et semblent ainsi suggérer les nombreuses possibilités de synthèse entre les formes modernes et les structures traditionnelles.

Refusant l'anecdotique et le pittoresque, aussi bien que l'intérêt purement ethnographique, l'art roumain contemporain intègre une tradition des simplifications métaphoriques, dans un langage appelé à glorifier la beauté éternelle du monde, du monde visible et de celui caché dans l'essence. Le retour aux sources, certes dans une perspective moderne, est un acte nécessaire, déterminé par le besoin permanent de renouveler les vérités fondamentales.



Moules à fromage de Vrancea (bois)

L'UNIVERS DE L'ART NAÏF

par ALEXANDRA TITU

Le XIXe siècle a connu l'émotion d'une grande révélation : la culture populaire. Au moyen de recueils de littérature et de musique, de collections d'objets d'art, d'études enthousiastes devenues ensuite de plus en plus rigoureuses, les valeurs de l'art populaire entraient dans la conscience publique. Et voilà qu'un siècle plus tard, le monde artistique retrouve devant l'art naïf le même sentiment de surprise, de révélation et, le saluant avec enthousiasme, s'interroge sur ses conditions et sur ses origines.

L'art naïf, qui n'est lui-même qu'un aspect de la culture populaire, suit son propre destin. En dépit de son goût du divertissement, de ses efforts en vue de meubler les loisirs, le milieu urbain laisse (heureusement dirions-nous !) insatisfait l'ancestral besoin de création et d'auto-expression. C'est sous forme de productions artistiques concrétisées de la manière la plus diverse que le consommateur anonyme de civilisation et de culture donne sa réponse, signale sa conscience, sa participation artistique active à la satisfaction du besoin de création dont nous parlions plus haut.

Pour les pays ayant une culture rurale (et menant une vie rurale) demeurée proche des modèles de la tradition, ce nouveau type de culture populaire est impressionnant, par ses manifestations aussi bien que par sa communication directe avec la substance encore vivante de l'univers du fonds et des formes traditionnels. Ce genre d'osmose avec un univers plastique et spirituel, remontant à des temps très reculés, définit les créateurs paysans de Roumanie parmi lesquels certains (Ion Stan Pătraş, Neculaï Popa) dont le statut est celui de maître-imagier populaire, répondent pratiquement à une commande sociale concrète. Beaucoup parmi ceux qui parviennent dans le milieu urbain sont porteurs de ce patrimoine intime en même temps que de la nostalgie du village, de ses rites spatiaux et temporaux spécifiques et, les combinant avec les images de la ville, pour eux fraîches, virginales, ils réussissent à offrir une vision lyrique particulière du passage d'un milieu de vie à un autre. Le sentiment de la nature, vécue en tant que condition naturelle, l'implication dans le spectacle de la vie quotidienne, la familiarité avec le fabuleux, ressenti lui aussi comme une nécessité quotidienne, c'est ce qui distingue ces artistes auxquels le nouveau milieu offre avant tout de nouveaux sujets, de nouveaux faits de vie et met à leur portée une somme d'éléments plastiques, le tout s'intégrant au code moral et au mode de figuration préexistants. Il ne faudrait pas nous imaginer chez ces artistes — qu'il s'agisse d'imagiers populaires ou d'hommes détachés de leur milieu villageois — une conservation rigoureuse du mode de figuration de l'art populaire ancien. Il semble que la peinture et la sculpture des artistes naïfs se situent à grande distance du symbolisme abstrait et du décorativisme lapidaire de cet art. Narratifs, souvent pittoresques, commentant les détails quotidiens d'un point de vue ingénu, tout naturel, ces artistes se montrent fidèles à leur esprit d'origine, à l'ingénuité paysanne. C'est le cas de l'une des personnalités les plus fortes de l'art naïf roumain, Ion Stan Pătraş, auteur non seulement de petits bas-reliefs polychromes, mais aussi d'une œuvre monumentale, « le Gai cimetière » de Săpînţa (commune située dans le Maramureş, dans le nord de la Roumanie) — œuvre révélatrice d'un système mythique et rituel complexe, relié à des traditions funéraires archaïques, préchrétiennes. Le pittoresque « roman-document » sur la vie à la campagne que constituent les scènes représentatives de l'existence du défunt acquiert, par la familière continuité entre la vie et la mort, et au-delà de son apparence de récit amusant, une dimension grave. C'est là, justement, que réside le caractère original de l'artiste qui, à première vue, peint des scènes de ripaille, des couples adultères, des travaux des champs, des conflits ou simplement des paysans devisant entre eux. Le dyna-

misme des compositions et la franchise des rapports chromatiques, ainsi que la précision du dessin, transposent plastiquement l'optimisme essentiel du milieu que rend l'artiste.

C'est à ce même fond de restitutions mythiques, tirant sa substance d'un monde d'actions et de formes ancestrales (même s'il est intégré dans un « discours » plastique nouveau) qu'appartiennent les sculptures et les masques de Neculaï Popa, de Târpeşti. Convexes, robustes, avec leur air énigmatique, étrange, de vieilles idoles, construites en volumes fermés et compacts ; massives en dépit de leurs dimensions réduites, les sculptures de cet artiste ont le pouvoir de nous restituer, sans la moindre intention programmatique et avec la vigueur d'une réalité quotidienne, un univers obscur et lointain. Une tout autre « motivation esthétique » nous est offerte dans les œuvres des paysagistes naïfs reliés à leur milieu naturel (rural on non) dont l'attachement envers le paysage n'est qu'une forme (contaminée par la tradition de l'art cultivé, avec sa nostalgie de l'Eden de la nature) d'affirmation d'un autre mode de vie, d'un monde transfiguré. Le sujet de l'art de créateurs comme Ion Niță Nicodim, Gheorghe Cotleţ, Robert Scripcariu, Haralambie Simionescu, Ştefan Predoïaş est le beau naturel et ils ont pour ambition de le restituer et de l'immortaliser presque dans ses moindres détails. Doublée d'un attachement lyrique envers le sujet, leur ferveur analytique n'est pas sans les rapprocher — nous le soulignons — des primitifs allemands et flamands. Fleur, feuille, tuile, poulet, chaque détail a une importance égale et ces naïfs (qui souvent agrandissent des cartes illustrées ou des images ornant les boîtes de bonbons) saisissent la relation entre le multiple et l'unique, entre la partie et le tout. Vigoureux, savourant la matière chromatique, la consistance des objets qui l'entourent, Ion Niță Nicodim est l'une des premières et des plus intéressantes figures de l'art naïf roumain. Aux antipodes, par rapport à lui, se situe Gheorghe Cotleţ — délicat, épris d'harmonies difficiles, aux gammes de gris mélancoliques, et chez lequel une tache de couleur inattendue vibre çà et là, évoquant avec un pouvoir étonnant de conviction les paysages du nord de la Moldavie. Robert Scripcariu, coloriste subtil peignant avec une abnégation et un plaisir qui se transmettent à l'amateur, suscite, pour sa part, une atmosphère de calme, d'intégration paisible dans la nature. Signalons que chez les artistes provenant directement du milieu urbain, le sentiment de la nature s'imprègne de toute une série d'additions, et que leurs pinceaux ne laissent pas d'être influencés par les réminiscences de certains courants de l'art « cultivé ». Lorsque Pavel Biro, Constantin Stănică, Gheorghe Sturza ou Constantin Enăchescu peignent des paysages, ils les peuplent de scènes de la vie réelle, ou les proposent consciemment comme une source de joie idéale ou perdue, ou encore les placent sur des territoires imaginaires, champs d'évasion en toute liberté. Peintre habitant un village situé dans la zone limitrophe de Bucarest, Alexandru Savu n'hésite nullement à s'inspirer de motifs urbains, voire à les copier, mais dans la perspective d'un village de contes fabuleux. Des toiles de fonds extraordinaires, une végétation mi-réelle, mi-fantastique envahissent la scène montrant des constructions industrielles ou des logements, des chantiers navals, des autostrades sur lesquelles circulent au même moment des autobus, des camions et. . . des cavaliers en costumes des siècles révolus ; le tout en une représentation globale cohérente, logique. Dans la répartition des motifs sur la surface de la toile, dans le sous-texte décoratif que l'on retrouve dans chaque image, dans les options chromatiques, nous reconnaissons des affinités avec l'art populaire de la zone de la Capitale roumaine, où l'influence orientale se fait sentir à chaque pas. Chargé d'ornements souvent étrangers au sujet, mais motivés par un besoin intérieur de faste et pénétrés des éléments d'un orientalisme de roman populaire, la peinture d'Alexandru Savu fait un univers fantaisiste des événements banals de l'existence quotidienne.

Bien que travaillant comme ouvrier dans une moderne fabrique de la ville de Bacău, Ion Măric demeure lié par l'esprit au monde rural d'où il provient. Son œuvre est remplie de la bruyante présence des coutumes des fêtes hivernales. Mais on voit aussi dans sa peinture certains thèmes de la vie des faubourgs de la ville, une ville encore ingénue, disposée à se réjouir devant les merveilles de la foire : le passage des ours, les acrobates, les miroirs déformants. Avec ses remarquables qualités de coloriste et de dessinateur, intéressé par le pittoresque comme par le grotesque, animé d'une espèce de ferveur du quotidien, Ion Măric a perdu le sens du mythe qui subsiste encore chez Ion Stan Pătraş, Alexandru Savu, Neculaï Popa. Chez Emil Pavelescu, artiste issu de la ville, nous sommes frappés, d'un côté par sa passion du fait divers (que souvent il trouve dans les journaux), par la désinvolture typiquement citadine avec laquelle il représente divers quartiers ou l'ambiance de différentes professions, et de l'autre, par une dynamique du rythme chromatique, une organisation de la surface à l'aide d'une orchestration de détails distincts, une agglomération de formes (y compris de figures) propre à un œil depuis longtemps habitué à l'abondance des images de la ville et à son agitation. D'autres peintres naïfs encore sont à citer à côté d'Emil Pavelescu, tels Stefan Debreczeny, Ioan Anderco, Victoria Bîrsan, Aurelia Vintilă,

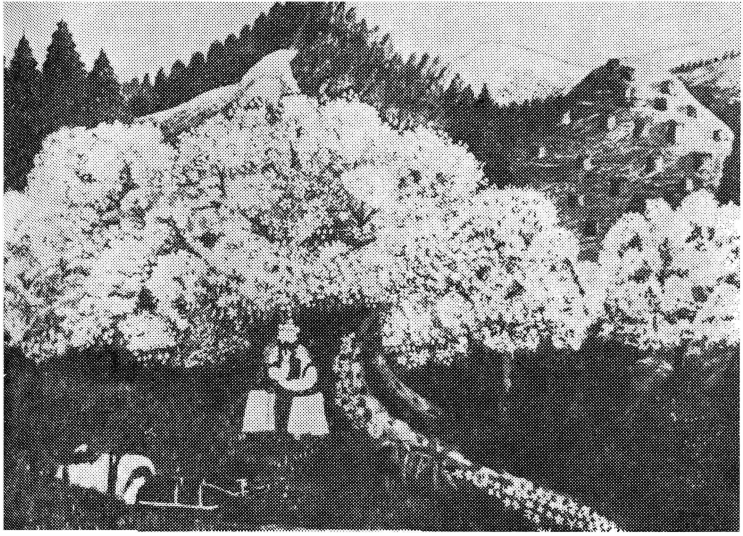
Gheorghe Doja, Nicolae Savopol, Gheorghe Schultz, Cleopatra Protopopescu, Nicolae Vintilă, Constantin Stănică, Gheorghe Sturza, Dumitru Godini, lesquels, soit qu'ils nous montrent des intérieurs, soit qu'ils retiennent le mouvement de la rue, saisi avec le sens du reporter, célèbrent l'événement, l'accidentel, la rumeur du présent. Parmi ces peintres, un nom est à retenir, celui de Gheorghe Mitrăchiță, dont le procédé préféré est l'antithèse, c'est-à-dire la juxtaposition du passé et du présent, mais opérée d'une manière telle que la « résistance » au progrès donne naissance à des effets comiques délicieux.

Il nous faut rappeler, à côté de ces commentateurs des réalités contemporaines, les auteurs d'évocations historiques, peintres romantiques, peintres de batailles, amateurs d'accessoires et d'atmosphère d'époque ou tout simplement auteurs de mémoires en images. Sur leurs toiles évolue toute notre histoire, avec ses héros célèbres ou anonymes, avec ses événements tragiques ou glorieux, parfois aussi sans références à une circonstance précise, de façon presque générique dirait-on. Il leur arrive aussi de vouloir reconstituer des événements précis et nous constatons alors que l'artiste naïf a lu des volumes entiers d'histoire, qu'il a passé des journées entières dans les musées. Les toiles de Marin Văduva, Constantin Enăchescu, Gheorghe Mitrăchiță, Nicolae Savopol, Aurelia Vintilă, Octavian Scalco, Gheorghe Lăiniceanu, Anton Davidescu nous présentent des reconstitutions historiques s'harmonisant à des éléments de légende, ou bien des scènes d'héroïsme. De sorte que des œuvres dont

GHEORGHE MITRĂCHIȚĂ: 1940: *Les paparoudé* invoquant la pluie. 1970: Motopompes

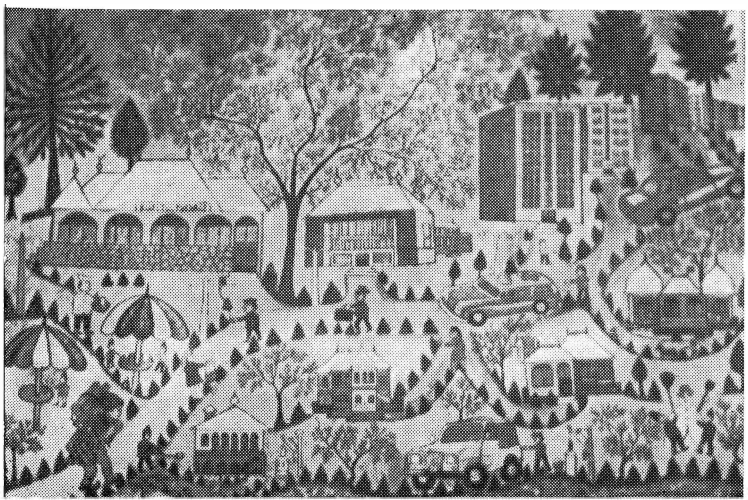
les inadvertances et les erreurs pourraient nous amuser, nous conquièrent par leur passion où nous découvrons des préoccupations plastiques remarquables en ce qui concerne les problèmes de perspective chromatique (Marin Văduva), de relations entre les personnages ou de dessin (Constantin Enăchescu).

Nous devons aussi signaler que certains artistes se situent comme facture, comme manière d'aborder la réalité. dans le périmètre de l'art naïf, mais ont cependant bénéficié d'une culture plastique systématique dans diverses écoles ou institutions, ce qui fait que nous nous demandons s'il peuvent encore appartenir à cette catégorie. Peut-être le terme même d'art naïf n'est-il pas le plus heureux. Il s'est imposé, en partant d'une manière assez limitée de comprendre la notion, et en mettant l'accent sur l'ingénuité mise à refléter la réalité, sur la spontanéité de la réaction (qui ne peut être révoquée en doute), sur l'absence de filtres ou de modèles culturels donnés. Or, à mesure où nous analysons les divers types d'art naïf, nous constatons qu'à aucun moment ces modèles culturels, dictés



ION NIȚĂ NICODIM: Printemps II

ou non par une tradition populaire, ou par l'art cultivé, ne sont absents. Lorsque nous parlons d'une sensibilité fruste, de spontanéité de l'expression, d'intuition des moyens adéquats, il ne s'agit pas, comme dans le cas de l'art des enfants, d'innocence, de naïveté. Une rigoureuse table des valeurs esthétiques et éthiques ainsi qu'un langage peut-être tout aussi « codifié », appelés à établir une communication directe, aussi accessible que possible au public simple — voilà ce qui trace les coordonnées de l'art dit naïf. L'acquisition d'une culture systématique modifie tout naturellement l'univers de l'artiste naïf et ouvre devant lui des perspectives, non seulement en ce qui concerne le renouvellement des moyens d'expression, mais aussi le terrain de création, d'innovation, de substance. Mais lorsqu'un artiste est entré en contact avec la culture plastique organisée, alors que sa sensibilité s'est déjà constituée selon les modèles d'un univers esthétique hérité, les moyens d'expression et les potentiels acquis par l'étude confèrent à sa formation de base un surplus d'exigence, de virtuosité. C'est le cas de Ștefan Știrbu, diplômé de l'Institut des arts plastiques « Nicolae Grigorescu » de Bucarest, mais formé au contact de l'art populaire de la zone de Tulcea, donc du paysage naturel et humain du Delta du Danube ; ce peintre est resté fidèle à ses options pour l'art narratif, obsédé par le détail et l'atmosphère locale, donc à l'esprit de l'art naïf le plus pur. Nous pensons qu'aussi longtemps que ce genre de « naïveté » reflète une attitude, un credo esthétique constitué, et non pas une mode ou un style, nous pouvons considérer l'œuvre comme authentique. D'ailleurs, en ce qui concerne le phénomène de l'art naïf (selon certains, de « l'art primaire ») nous devons en revenir à l'affirmation — d'une importance maximale à nos yeux — que nous nous trouvons devant un mode artistique, devant une interprétation spécifique, et non pas devant une manière, une formule. Confirmant les dires de Roger Avermaete au sujet de la remarquable qualité de l'art naïf dans les pays où la culture rurale est perpétuée par les maîtres-imagiers paysans aussi bien que par les nouvelles générations d'artistes du milieu citadin (industriel), nous pouvons affirmer que l'art naïf roumain offre un spectacle fascinant par la variété des formes, les modalités d'expression, l'originalité des attitudes devant la vie. Sans se subdiviser, pour le moment tout au moins, en « écoles » (comme en Yougoslavie) il est fortement individualisé dans son unité de fond, son unité dans la manière d'envisager le monde et l'homme.



ALEXANDRU SAVU: L'Hiver

LA CRÉATION POPULAIRE

PRÉSENT ET PERSPECTIVES

La création artistique populaire est-elle encore un phénomène vivant, productif? Signifie-t-elle encore quelque chose pour le présent et pour l'avenir de la culture moderne, ou n'a-t-elle qu'une valeur de «pièces de musée», de témoignages, admirés et admirables, bien sûr, d'un passé sans retour? Sur quelles routes s'engage l'inépuisable créativité de tant et tant d'hommes, continuateurs des poètes, des chanteurs, des potiers, des tailleurs de bois, des tisseurs anonymes d'autrefois? Ces routes seraient-elles des impasses? Autant de questions qui suscitent partout dans le monde des réponses très différentes et maintes controverses. Il n'en va d'ailleurs pas autrement dans l'aire de la culture roumaine; nous soulignons seulement que ces problèmes ne demeurent pas chez nous confinés à la sphère des disputes académiques, mais qu'ils sont envisagés et débattus dans des milieux très vastes comme autant de questions importantes et d'actualité pratique. La raison est facile à comprendre. La Roumanie possède un patrimoine de culture populaire d'une richesse inestimable dont le destin, actuel et futur, ne saurait nous laisser indifférents.

C'est ce que démontrent, dans leur variété, les opinions exprimées dans ces pages. Au-delà de leur application concrète au phénomène roumain — ou peut-être *par cela même* — elles peuvent utilement prendre place — pensons-nous — dans des débats internationaux qui, nous pouvons le constater ces temps derniers, tendent à devenir de plus en plus animés. L'affirmation toujours plus accentuée, dans la culture du monde contemporain, de tant de cultures nationales autrefois méconnues, ignorées ou opprimées sous des jougs pesants, aujourd'hui abolis ou sur le point de l'être, explique on ne peut mieux cette tendance.

Mais laissons plutôt la parole à nos invités — ethnologues et folkloristes, tels *Harry Brauner*, *Iosif Herţea*, *Nicolae Nistor*, *Ion Vlăduţiu*, *Romulus Vulcănescu*, critiques d'art tels que *Tea Preda* et *Constantin Prut*, et le poète et publiciste *Nicolae Dragoş*. A tous, nos vifs remerciements.

R.R.

ION VLĂDUȚIU

Vitalité inépuisable, créativité continue

Pour peu que nous envisagions avec réalisme le phénomène de la création populaire à l'étape contemporaine, nous pouvons affirmer que nous autres, ceux de la génération d'aujourd'hui, nous vivons la dimension d'un siècle : nous avons hérité de nos pères et grands-pères l'art d'un métier ou d'un autre, qu'il s'agisse du travail artistique du bois, de céramique, de tissage ou de broderie sur toile, de broderie sur cuir, de confection de masques populaires ou de peinture sur bois et sur verre; quant aux enfants d'aujourd'hui, donc aux générations d'hommes mûrs de demain, on leur apprend ces arts, mais enrichis de ce que les générations contemporaines de créateurs populaires ont découvert en créant selon le goût et le besoin de beauté de l'homme de nos jours, engrené dans les rythmes d'une civilisation extrêmement dynamique.

Pour la Roumanie, c'est là une situation réelle et évidente; chez nous, le développement de la société moderne n'annule pas la vitalité de la création populaire, étant donné que ses valeurs traditionnelles continuent d'être cultivées et qu'elles sont, bien sûr, organiquement intégrées dans la nouvelle culture socialiste. Cette création, loin d'être devenue fossile, demeure une nécessité organique de la spiritualité des larges masses — nécessité de l'expression de soi-même sous des formes artistiques variées qui se trouvent, avec la création artistique cultivée, dans un rapport qui leur permet de se compléter l'une l'autre, voire dans un rapport d'osmose. Ceci dit, il faut également tenir compte de ce que la création populaire de type traditionnel connaît une intensité et des formes qui varient d'une zone à l'autre du pays, en raison des conditions concrètes spécifiques de développement. En conséquence de quoi la réponse donnée à la question de savoir dans quelle mesure la création populaire traditionnelle est encore productive, ne peut être la même pour toutes les zones ethnographiques. Ce qui est certain, c'est que l'acte créateur se manifeste dans toutes les zones, mais que la sphère englobant les divers aspects de la culture populaire n'est pas égale dans toutes les zones. Dans les zones ethnographiques ayant une riche tradition, la création populaire traditionnelle est, aujourd'hui encore, vigoureuse et englobe des aspects variés de vie et de culture : depuis l'architecture, les instruments de travail, les objets et les pièces d'usage ménager, jusqu'aux tissus, broderies, costumes populaires, broderies sur cuir, etc. Parmi les zones fortement productives sur ce plan, citons celles du Maramureş, de l'Oaş, de Bistrița-Năsăud, du Bihor, de Bucovine, du Neamț, de Vrancea, des Carpates Occidentales, du Gorj, de Vîlcea, de Mehedinți.

Si nous examinons, pour nous en tenir à un seul exemple sur une foule d'autres possibles, la réalité ethnographique du Maramureş, une vérité s'impose : c'est que les métiers artistiques traditionnels sont encore vivants dans de nombreux domaines et que — chose caractéristique — ils sont pratiqués par un grand nombre de personnes. Il s'ensuit que la proportion productive de ces métiers d'art traditionnels demeure très élevée, et même, dans certains cas, dominante, en dépit d'une pénétration accusée de la vie moderne. Les femmes du Maramureş, par exemple, sont pour la plupart tisseuses ou brodeuses, et les jeunes filles se confectionnent elles-mêmes des colliers de perles de couleur qu'elles portent autour du cou les jours de fête, ou lorsqu'il s'agit de célébrer une coutume ou encore de prendre part à une manifestation ayant un caractère culturel et artistique.

Une chose encore qui retient l'attention en tant qu'élément spécifique du développement contemporain : c'est que de la grande masse de gens pratiquant un métier ou un autre, se détachent, par leur talent, par l'originalité et la beauté des pièces qu'ils forgent, beaucoup de créateurs populaires dont le statut commence à se rapprocher de celui des artistes cultivés, en ceci que leurs œuvres portent le sceau d'une personnalité unique,

bien distincte. Nombreux sont ceux qui jouissent à juste titre d'une grande renommée dans le pays tout entier. Très connus par exemple, pour leur travail de sculpture sur les portes monumentales en bois qui gardent l'entrée des maisons paysannes du Maramureş, sont des créateurs populaires comme Gheorghe Borodă de Vadu Izei (auquel a été décerné il y a quelques années le Prix spécial de l'Union des Artistes plasticiens pour les créateurs populaires) ou comme Pătru Arba de la même commune, Ion Gavrilă Tiplea, de Giuleşti, Pătru Godja de Valea Stejarului. Pour sa part, le créateur populaire Nicolae Butcure, de la commune de Cupşeni, sculpte de petits objets en bois: augets, cuillers ornées d'incisions, broes, et ses fameux fuseaux à clochettes. La renommée de Stan Ion Pătraş, le créateur des monuments funéraires du « Gai cimetière » de la commune de Săpînţa a franchi non seulement les limites du Maramureş mais les frontières de la Roumanie. Dans le domaine des travaux de couture et de tissage se remarque dans la zone en question, l'existence de centres très actifs qui sont loin de donner des signes d'extinction; on fait des *zadii* (tabliers en tissu de laine à rayures) à Dragomireşti, Vişeul de Jos, Rona de Jos; des *gube* (houppelandes) à Ciuzbaïa, des tapis à Botiza et à Dragomireşti, des *cergi* (épaisses couvertures de laine) à Săpînţa, etc.

Restons-en là pour les exemples, car les données présentées mettent en relief par elles-mêmes la complexité du problème abordé et obligent à tenir compte, dans l'examen de la création artistique populaire, des coordonnées fondamentales qui définissent la création, lui offrent un cadre propice à sa manifestation, la stimulent et l'affirment.

Un aspect encore est à aborder: celui du rapport entre la tradition de certains métiers artistiques et l'activité contemporaine des créateurs populaires. Il s'agit d'un rapport dialectique: les plus marquants des créateurs populaires contemporains continuent à œuvrer en partant du fond de base de la tradition locale, avec la technologie et les outils spécifiques du métier pratiqué depuis les temps anciens, tout en enrichissant plus loin la tradition de ce métier, en créant de nouveaux éléments ornementaux, de nouvelles compositions décoratives d'une profonde sensibilité artistique, et en introduisant, au besoin, des innovations dans la technique de la production. A cet égard, un exemple éloquent nous est fourni par les tendances qui se remarquent dans l'évolution actuelle de la céramique de Horezu. On peut dire que celle de nos jours est la plus décorative de toute la céramique populaire roumaine. Les potiers de Horezu continuent de confectionner des pièces qui conservent leur fonction utilitaire traditionnelle. Ce qui n'empêche que l'on constate chez eux une tendance sans cesse grandissante à passer de la fonction utilitaire à celle qui est strictement décorative. Sur le plan productif, la conséquence en est la multiplication de la céramique destinée à l'ornementation des murs, à l'exposition en vitrine ou sur étagère, avec certaines modifications quant à la forme, à la couleur et aux éléments traditionnels de la composition.

Au sujet, justement, de la création de valeurs contemporaines aux fonctions de collection plutôt qu'utilitaires, je désirerais faire observer que le musée ethnographique, l'un des facteurs institutionnels de base à l'appui de la création populaire, a également pour attribution de thésauriser, au profit du patrimoine de la culture nationale, tout ce qui constitue une valeur à part, exemplaire, qu'il s'agisse de pièces traditionnelles aussi bien que de pièces confectionnées de nos jours. Ce qui fait que nos musées, loin de n'être que de simples « dépôts » d'objets exposés, entreprennent toute une série d'actions ayant d'excellents résultats, à commencer par des commandes spéciales pour la confection de toutes les pièces caractéristiques à un centre artisanal, pour finir par des expositions personnelles des grands artistes populaires, appelées à stimuler la création. De sorte que le musée acquiert une fonction active, parfaitement intégrée à la multitude d'aspects qui définissent la création populaire contemporaine, en tant qu'expression de culture parfaitement viable, avec de grandes chances de se légitimer dans l'avenir aussi.

HARRY BRAUNER

La chanson populaire se perpétue . . .

Les gens qui manifestent aujourd'hui leur inquiétude devant la création populaire roumaine, en l'espèce devant le sort de la chanson — ainsi que certains l'ont déjà fait dans le passé — démontrent une totale ignorance des réalités. Ankylosés dans une mentalité fixiste, épouvantés devant les puissantes transformations que peut subir le folklore, ils refusent de voir dans les nouveaux genres ou les nouvelles espèces une preuve de l'impétueux pouvoir de création artistique qui caractérise le peuple roumain.

Les ainsi nommées « chansons nouvelles » apparues au début du siècle et qui, brisant les vieux canons, se sont imposées avec une impressionnante vigueur vivifiante, ont été considérées par beaucoup de folkloristes « puristes » qui auraient voulu conserver intact le trésor du folklore ancestral, comme un signe de disparition de la musique populaire. Aujourd'hui, ces chansons d'une grâce charmante sont entrées dans le patrimoine folklorique traditionnel et, dans leurs efforts en vue de cultiver le folklore « authentique », nombre de chanteurs les « ressuscitent » comme autant d'exemplaires représentatifs, découverts sur de vieux disques de phonographes, dans diverses collections ou dans des archives.

C'est ainsi que l'on a signalé le rôle important joué par Bucarest, dans l'entre-deux-guerres, au profit de la vie folklorique du pays. Venus des coins les plus reculés du pays dans la capitale pour y gagner leur vie, certains éléments de population rurale y menaient une vie différente de celle des citadins. Entre tous ces paysans s'effectuaient de nombreux échanges culturels. Malgré leurs grandes distances d'origine, leurs chansons se confondaient, se transformaient. Signalé en son temps, cet intense processus de transformation, loin de mener à la dégradation ou à la disparition du folklore, a enrichi le patrimoine hérité auquel il a ajouté sans cesse de nouveaux et merveilleux exemplaires d'une incontestable valeur artistique. Lieu de rencontre des chansons représentatives de divers foyers folkloriques, situés dans les coins les plus éloignés les uns des autres, Bucarest a pu être comparé à une chaudière dans laquelle, fondues, les mélodies revêtaient sans cesse de nouvelles apparences; re-créées, elles imprimaient une impulsion permanente et fertile à la vie musicale du peuple. Rayonnant jusqu'aux autres régions, ces nouvelles créations changeaient d'aspect dès l'instant où, entrant dans un foyer folklorique bien doté, elles étaient absorbées par le style caractéristique de la zone respective. La chanson « moderne » entrée, par exemple, dans le Bihor, subissait de si fortes transformations qu'elle en perdait son identité, mais enrichissait cependant le répertoire de la région.

Ce processus qui avait lieu naguère dans la capitale roumaine connaît aujourd'hui de multiples formes; le fait, pour les mélodies, d'être véhiculées en permanence grâce aux moyens techniques modernes de diffusion, toujours plus nombreux, permet un continuel renouvellement de la musique populaire, renouvellement qui est la conséquence immédiate des conditions socio-économiques que connaît maintenant le peuple, constructeur conscient d'une vie nouvelle. Les conditions actuelles créent des situations folkloriques (appelons-les ainsi) imprévisibles même pour les spécialistes, car le génie créateur du peuple, éternellement jeune, ne se guide pas sur des prescriptions ou sur des recettes préalablement élaborées. Refusant l'ankylose, le peuple trouve en permanence, dans sa marche en avant, de nouvelles formules d'expression artistique, de nouveaux moyens de se faire entendre, qui, finalement, se conforment aux lois non-écrites qui ont parachevé et parachèvent sans cesse l'héritage de nos devanciers.

Transmises par voie orale depuis des temps immémoriaux, certaines mélodies qui ont eu, à l'origine, des fonctions majeures et précises, ont perdu leur signification initiale; mêlées à d'autres espèces et s'interpénétrant, elles donnent naissance à d'autres chansons, d'une beauté à la mesure du merveilleux pouvoir de création du peuple.

Pour me faire mieux comprendre, je choisirai, parmi les innombrables exemples qui s'offrent, le dernier que j'ai eu l'occasion de connaître. Je me trouvais récemment dans un village des monts du Buzău. Parmi ceux qui s'offraient à me faire entendre des chansons se trouvait un vieillard au regard clair, pénétrant, à la tenue pleine de dignité. « Je suis très vieux, je vais sur mes quatre-vingts ans — disait-il. Je n'ai pas d'instruction, comme en ont les jeunes d'aujourd'hui . . . J'ai été bûcheron tout ma vie . . . je connais les exploits et la vie des haïdouks de la contrée, ceux qui ont consacré leur vie au peuple pour que justice lui soit rendue. Ces exploits sont rappelés dans des chansons, afin que leur souvenir ne s'efface pas; mais, en dehors des haïdouks d'autrefois, j'ai connu aussi des héros de notre temps, ces hommes merveilleux, qui, affrontant les difficultés les plus terribles, nous ont offert le bien le plus précieux : la lumière. Lorsqu'en ces lieux où il n'y a que des pierres et des rocs, j'ai vu s'arrêter une équipe chargée d'installer la lumière électrique, je n'ai pas cru qu'ils puissent réussir un pareil miracle. Les difficultés étaient immenses et je ne pensais pas qu'ils en viendraient à bout. Ça fait des années maintenant que la lumière brille en pleine nuit comme le soleil en plein midi. Ce cadeau-là, c'est eux qui nous l'ont fait. Je pense aux jeunes qui, aujourd'hui, en appuyant sur un bouton, s'imaginent qu'il en a toujours été ainsi . . . J'ai fait, selon mes moyens, une chanson en l'honneur de nos bienfaiteurs, pour que leurs faits et leurs noms demeurent dans leur mémoire, tout comme les faits et les noms des haïdouks . . . »

J'ai écouté la chanson du vieillard. Ce n'était pas l'habituelle mélodie des chansons de haïdouk, c'en était *une nouvelle*, qui prenait sa source dans la chanson locale de haïdouks, mais plus amplifiée, plus expressive qu'elle, enrichie de nouvelles formules musicales, empruntées aux danses pleines d'entrain de la région. Ancestrale était la chanson du vieil homme, mais aussi toute neuve, issue du génie créateur du paysan qui l'offrait à ses « pays », ne faisant que suivre la voie tracée par les ancêtres.

Des archives? Certes ! Mais les archives folkloriques, où sont recueillies avec persévérance et passion, au prix d'un labeur écrasant et d'un dévouement total, les mélodies du peuple, ne remplissent leur mission que dans la mesure où elles deviennent une source féconde de création. Non seulement le compositeur de musique, mais aussi le créateur populaire doit trouver, dans ces merveilleux témoignages musicaux du passé, tout comme dans ceux du présent, la saine racine sur laquelle il peut greffer son propre génie créateur.

IOSIF HERȚEA
Une précision nécessaire

L'inquiétude sur le sort de la création populaire que traduisent, pour nous tout au moins, les questions mêmes qui se posent au sujet de son présent et de son avenir, a certainement pour source l'admiration que nous éprouvons devant le folklore. Mais cela rappelle également certaine position théorique très répandue, selon laquelle on entend surtout par folklore, et même parfois exclusivement, le fait folklorique « ancestral », « non-altéré par la civilisation », représenté par « de petits chefs-d'œuvre » artistiques (ce qu'on appelle « la variante la plus réussie »). A partir d'une pareille position, on ne peut s'attendre qu'à deux sortes de réponses, l'une optimiste, l'autre pessimiste — la seconde seule étant recevable. Si toutefois nous assumons « le risque » de répondre à cette question qui reparaît si fréquemment, je pense qu'il nous faut commencer par préciser les notions et les termes impliqués dans le débat et nous mettre d'accord — ne serait-ce que sommairement — sur eux.

Admettons, ainsi que le montrent les professeurs Mihaï Pop et Pavel Ruxăndoïu dans un récent ouvrage, que le folklore est « la totalité des manifestations artistiques

appartenant à la culture spirituelle du peuple » (notons en passant que les spécialistes ne sont pas tous d'accord sur cette acception du terme). Ces manifestations sont donc des phénomènes sociaux, reflétant la structure de la communauté qui les a engendrées, son système de pensée et elles se constituent en actes de communication, supposant des messages et un code spécifique des signes. Toute manifestation ou tout fait folklorique — impliquant aussi bien l'acte de la réalisation concrète que le texte, le plus souvent exprimé d'une manière syncrétique au moyen d'une grande diversité de langages (geste, parole, musique, etc.) — sont déterminés par une complexité de fonctions (contextuelle, sociale, cérémonielle, esthétique, éducative, etc.). Ces fonctions s'exercent selon une hiérarchie propre à chaque étape historique, hiérarchie qui dicte la stratégie de la communication et, en dernière instance, la structure même du fait artistique, la création folklorique proprement dite. Dans cette acception, la création populaire se définit non seulement par ses traits ou ses notes propres (caractère collectif, oralité, anonymat, etc.) mais aussi et surtout par des termes qui indiquent des processus : ceux de création, de conservation et de circulation, fondés sur le rapport dialectique entre la tradition et l'innovation, entre la tendance à conserver et la tendance à renouveler les biens culturels. La compréhension du mécanisme complexe de ce rapport nous donnera en même temps une explication du genre de « productivité » propre au folklore et, par cela même, une réponse à la question posée.

Si le mot tradition représente le bagage de faits folkloriques (depuis les croyances et les coutumes jusqu'aux chants et aux danses) que nous ont transmis les générations qui nous ont précédés, — héritage que nous connaissons par notre participation directe passive ou active, à divers actes folkloriques, ou indirecte, par l'intermédiaire de leurs enregistrements totaux ou partiels (publications, disques, photos, films, etc.) — alors nous devons considérer qu'en fait, la création populaire a une existence virtuelle tandis que les formes concrètes que nous connaissons, ne sont que l'actualisation de modèles conservés dans la mémoire de la collectivité; ces modèles engendrent, par l'intermédiaire de tout un répertoire de techniques et de moyens pré-élaborés, une infinité de variantes dont l'actualisation, au moyen de l'interprétation, est la preuve même que la tradition existe. Autrement dit, la pièce « recueillie » ne représente qu'un « photogramme » dans le film d'une création ininterrompue. C'est pourquoi les spécialistes s'efforcent de saisir non seulement « la variante la plus réussie », mais, autant que possible, tout l'embranchement de variantes du modèle, dans lesquelles ils distinguent, comme autant de rameaux plus forts, les types de ces variantes. Considérée de la sorte, la tradition nous semble davantage pareille à un système animé, à un organisme dont la vie dépend de son pouvoir de transformer, d'adapter sans arrêt. Dans la mesure où existe — et existera — le besoin d'actes folkloriques (besoin de chanter ou d'écouter des chansons populaires, par exemple) existe et existera un folklore productif, créateur. Cette mesure, ce sont les changements fondamentaux intervenus dans la vie sociale des masses, de même que les conséquences de ces changements sur le plan de la création qui nous la donnent.

Dans le village roumain, les modifications décisives, dans le sens de notre discussion, sont celles qui se rattachent à la mentalité des groupes sociaux. Elles ont mené à des mutations importantes dans la manière de célébrer les coutumes, celles relevant du calendrier aussi bien que celles ayant trait à la vie familiale. Des déplacements sensibles ont eu lieu dans l'importance et dans la hiérarchie établie des fonctions du fait folklorique. Partant de l'ordre ancestral qui accordait la primauté au sacré, suivi du traditionnel et enfin du spectaculaire, c'est ce dernier qui l'emporte aujourd'hui. Circonstances qui ont eu pour conséquence soit l'abandon de gestes, d'actes et de textes cérémoniels (accompagnant les *colinde*, les noces, etc.), soit l'abandon de la coutume tout entière (tels les rites « de la sécheresse »), mais aussi l'adoption d'éléments nouveaux. Sous l'influence directe

des mouvements artistiques de masse et du professionnalisme folklorique, il n'est pas rare que les coutumes relevant du calendrier aient à présent leur doublet scénique, dont les festivals organisés autour des dates de celui-ci offrent l'occasion. La créativité de ces formes nouvelles qui se borne, pour l'instant, à traduire des détails « techniques » et autres moyens d'expression selon les moules traditionnels, n'est nullement négligeable, même si nous n'avons pas (encore) de chefs-d'œuvre à signaler.

Par ailleurs, le répertoire qui n'est pas « de circonstance » connaît à son tour des changements fonctionnels, avec des effets qui se produisent au niveau des processus et des structures du fait folklorique, comme par exemple les innovations de style dans la manière vocale d'exécution (sous l'influence des solistes professionnels), dans la manière instrumentale (tout particulièrement par l'adoption de formations amplifiées et de certains instruments de musique nouveaux), dans les nouvelles modalités de réception et de transmission de la chanson (respect de la variante de l'« interprète préféré »), les modifications du répertoire (par additions et omissions), etc. Mais dans la contradiction dialectique entre les tendances de conservation et celles d'innovation, il ne saurait exister d'uniformité. On connaît des attitudes ou des situations différenciées d'un objet à l'autre (le cérémonial des funérailles est plus conservateur, par exemple, que celui des noces), d'un genre à l'autre (la *doïna* et la ballade connaissent moins d'innovations que la chanson proprement dite, mais la musique vocale innove davantage que la musique instrumentale), enfin d'une zone géographique ou économique à l'autre, d'un groupe social ou d'un sexe à l'autre et même d'un âge à l'autre (un même individu est plus réceptif à la nouveauté dans sa jeunesse et avant son mariage que plus tard).

Aujourd'hui, c'est non seulement dans le répertoire folklorique d'une zone ou d'un individu, mais dans l'ensemble de la création populaire roumaine que coexistent les survivances de la culture archaïque (organisées selon l'ancien système de fonctions), les formes nouvelles et même les influences culturelles les plus diverses — représentant parfois ce que le chercheur Constantin Brăiloïu appelait un style folklorique « moderne », ou illustrant, d'autres fois, ce que l'on peut à juste titre nommer « le chant nouveau du présent ».

CONSTANTIN PRUT
Epuisé, l'art populaire ? Un préjugé !

On se demande avec raison si, vu la pénétration dans la vie sociale des moyens d'information — qui instaurent les formes des arts « cultivés » — et de l'objet industriel, l'art populaire continue à être bien vivant, à produire des formes nouvelles ou bien s'il n'est plus qu'un phénomène destiné au musée, un témoignage sur l'ancienne vie rurale, dispersé en un certain nombre d'objets (matériaux, musicaux, littéraires) à valeur esthétique et documentaire.

Un coup d'œil superficiel, déterminé par des préjugés « muséologiques », c'est-à-dire par une image de l'art populaire figé dans des moules « classiques » (ceux qui ont été mis en lumière par les premières recherches), pourrait nous faire conclure que ce qu'il y a de plus précieux dans l'art populaire se trouve aujourd'hui confié aux soins des conservateurs de musées, et que seulement quelques pièces pourraient encore, çà et là, exister en « liberté » et poursuivre leur destin d'objets de consommation périssables, en attendant d'être sauvées par le muséographe et abritées au musée. Si par hasard un chercheur de cette orientation en vient à admettre la possibilité d'une production contemporaine, il ne le fera qu'avec un serrement de cœur et seulement s'il s'agit d'une imitation fidèle des anciennes formes. Il accueillera toute innovation (par rapport au matériau ou au style) par des exclamations d'horreur et déplorera aussitôt l'instauration du mauvais goût, la « pollution de notre art populaire ».

Mais examinons le phénomène de plus près. L'art populaire est-il indissolublement lié à la vie rurale? Naguère encore, dans les villes, on produisait et on mettait en circulation une grande variété de formes artistiques, depuis les cycles de gravures et les innombrables objets décoratifs jusqu'aux recueils de récits, pour ne plus parler d'un inépuisable folklore musical. Entre l'œuvre de Rabelais et les recueils de prose anonyme de son temps, l'osmose était parfaite; *Gargantua* et *Pantagruel* ont circulé avec désinvolture dans les milieux des deux types de culture, à destinées différentes et pourtant convergentes. Le cas n'est pas unique. Ce qui est certain, c'est que la population des villes a le même besoin d'exprimer et d'affirmer ses propres valeurs que la population rurale. Cette production citadine est moins pure en ce qui concerne les motifs et les formes. Le mélange des influences, la coexistence permanente avec les arts « cultivés » la rendent plus mobile, plus inégale et beaucoup plus difficile à analyser. Mais l'art populaire rural est-il réellement pur, dans la stricte acception de ce terme? Des exemples soutenant le contraire sont à notre portée: influences byzantines (transmises par le truchement des cours princières) dans la création populaire roumaine des environs de Tîrgoviște, influences orientales dans tout l'espace balkanique, influences maures sur l'art de certaines régions d'Espagne, etc.

Dans ce complexe dont la fonction culturelle est de fournir une définition multiple à la relation homme-Univers, ces sédiments sont profondément intégrés, leur pittoresque voyant s'estompe et eux-mêmes s'adaptent à la signification générale de l'ensemble. Mais, ainsi que l'affirme Karl Spies dans son livre intitulé *Bauernkunst* (Art paysan), l'art populaire « ne dévoile ses secrets qu'une fois dépassé le seuil du monde phénoménal ». Quand on arrive à déchiffrer le sous-texte intentionnel, le mobile qui met en mouvement et anime ce phénomène complexe, on se retrouve face à face avec les plus anciennes formes de vie spirituelle, avec — comme dit Daniel Baud Bovy dans *l'Art rustique en Suisse* — les origines de la civilisation, avec le fonds humain commun. Or, dans les tribulations des plus différentes formes de civilisation auxquelles la dialectique de l'histoire l'a confronté, ce fonds humain commun a conservé un certain nombre de traits stables, liés à l'essence de la condition humaine. Entre l'homme du XXe siècle, délivré de nombreux préjugés (mais, il va sans dire, prisonnier d'autres tout aussi forts), familiarisé avec les conquêtes de la science et avec la technique moderne — et l'homme des civilisations néolithiques, l'art populaire jette un pont dans la structure duquel on peut, évidemment si l'on dépasse le plan strictement phénoménal, découvrir des données précieuses sur la destinée de l'humanité. Cependant, l'homme du XXe siècle n'est pas un point terminus, de même que derrière l'homme néolithique se trouvent des millénaires de civilisation et d'effervescence spirituelle. Enrichi par les données que lui propose la nouvelle forme de civilisation, l'art populaire consomme son existence en jaillissements spectaculaires ou modestes activités, accumulant et produisant des objets qui répondent à la demande de la grande masse à laquelle il appartient, indifférent à l'enthousiasme ou à la désapprobation de ceux qui l'étudient, l'analysent et l'étiquettent au musée.

Souvent les phénomènes qui se déroulent à l'unisson avec notre expérience nous échappent. Une partie de leurs zones demeure inexpliquée. Une autre partie est interprétée de travers. Cette situation n'affecte que la valeur de notre analyse et non pas celle du phénomène qui conserve, incontestablement, sa propre existence objective.

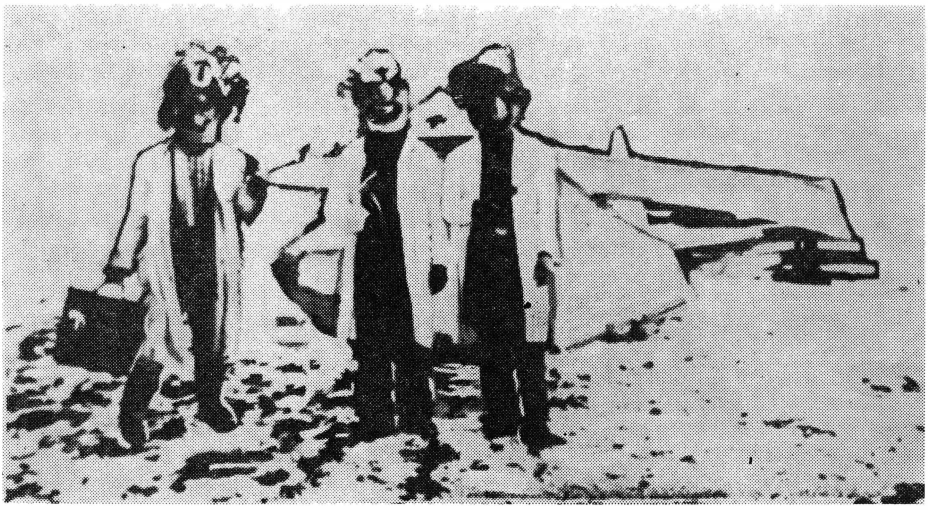
ROMULUS VULCĂNESCU
L'exemple du théâtre folklorique

Une perspective éloquente sur le présent et sur l'avenir de la création folklorique nous est offerte, à mon avis, par le genre particulier qu'est le théâtre populaire. Entre ses deux formes essentielles, le théâtre folklorique et le théâtre métafolklorique (j'appelle

ainsi celui qui fait la transition entre le théâtre folklorique et le théâtre cultivé, et qui s'inspire de l'affabulation et de l'anecdotique de la littérature orale, ou bien a recours aux procédés spectaculaires du type folklorique), il existe une interaction et une interdépendance de fond et de forme, d'esthétique et de technique artistique. A l'origine, le théâtre folklorique a émergé des scénarios mythico-rituels de certaines soi-disant séquences de vie des animaux totémiques, ainsi que de l'expérience mythologique de la solidarité de destin de l'homme et de ces animaux, consubstantiels à lui. Dans sa longue histoire culturelle, le théâtre folklorique a périodiquement réactualisé les spectacles de zoogenèse mythique comme support de l'anthropogenèse et, implicitement, de l'ethnogenèse mythique. Au cours de l'époque féodale, le théâtre folklorique se désacralise graduellement et se charge de messages profanes qui requièrent une affabulation et une anecdotique adéquates à l'esprit du temps. Le répertoire de messages du théâtre folklorique profane se fait alors remarquer, dans l'aire roumaine, par la transformation d'actions domestiques en actions sociales majeures à significations héroïques (les spectacles consacrés aux « Noces paysannes »); on y trouve la dénonciation satirique de l'oppression et de l'exploitation (cycle des *Jieni*). L'épique sociale du théâtre folklorique de l'époque féodale élève le théâtre populaire roumain au rang de création artistique de valeur culturelle générale.

Au XXe siècle, le théâtre métafolklorique emprunte au trésor du théâtre folklorique, sacré et profane, des thèmes et des techniques, des modèles ou simplement des suggestions en vue d'un contexte original, très sensible aux circonstances et aux valeurs contemporaines. En deux ou trois décennies seulement d'existence, le théâtre métafolklorique aborde des conflits, des épisodes et des actions qui dépassent la sphère du folklore traditionnel profane (pantomimes, prosopopées et démarches littéraires); il prend un contenu idéologique nouveau, tout en illustrant dramatiquement le passage de la création populaire du niveau archaïsant au niveau moderne. En d'autres termes, il illustre le saut qualitatif d'un spectacle qui, du niveau strictement rural (cérémoniel et occasionnel) atteint au niveau rural-urbain (instructif et éducatif, du type mass media). Il nous faut rappeler ici les spectacles qui favorisent tout particulièrement ce saut : cérémonial des noces *(Noce paysanne)* et des pompes funèbres *(Gogiul)*, spectacles célébrant les travaux agricoles *(Vers satiriques criés dans le village)* ou la vie sédentaire des pasteurs *(Noces des brebis, Sîmbra)*,

Masques de "cosmonautes". Vallée de la Bistrița



Masque du Père Bégu au Théâtre paysan de marionnettes de Mehedinţi

spectacles pour différentes fêtes, dans le courant de l'année : fête du *Nouvel An (l'Ascension de la montagne*, danse des *Căluşari* et des *Cuci*), spectacles relatifs à des faits d'histoire (le vaste cycle des *Haïdouks* ou des *Jieni*, *Pintea le Brave*, *la Paix générale*, *la Chute de Berlin*), ainsi que ceux qui glorifient les héros créateurs de civilisation et de culture *(Negru Vodă*, *Dragoş Vodă*, *Etienne le Grand*, *Constantin Brâncoveanu*, *Cuza Vodă*, etc.) et les héros locaux empruntés au monde des contes archaïques et placés sur la scène du village traditionnel *(Pepelea*, *Glumici*, *Păcală*, *Tîndală*, etc.). Dans la seconde moitié de notre siècle, le théâtre folklorique roumain complète son répertoire en y ajoutant des piécettes de science-fiction qui réalisent ainsi un rêve millénaire de l'épique populaire : la conquête de l'espace cosmique *(le Satellite* et *Hommes du ciel)*. Ceci marque de toute évidence le passage du théâtre folklorique profane au théâtre métafolklorique, avec ses formes plus élaborées.

Dans sa forme complète, le théâtre métafolklorique n'est plus un spectacle qui se déroule, par exemple, lors du solstice d'hiver, à l'époque du Nouvel An. Ce n'est plus un spectacle-*colind*, destiné à exalter des événements incroyables et immémoriaux qui se rapportent à la création du monde. Le groupe d'acteurs amateurs ne demande plus, dans le prologue habituel, « l'autorisation » de se livrer à son activité ludique chez l'habitant, dans le cadre d'une ferme que l'on suppose organisée selon le modèle traditionnel. N'étant plus un spectacle à domicile, qui assaille le spectateur dans une ambiance de fête et fait de lui un participant au jeu, le théâtre métafolklorique s'est libéré des conventions du rite et de la cérémonie. Le spectacle n'est plus axé sur d'ingénieuses truculences, de grotesques improvisations, d'extravagantes surprises, transposées du monde des fictions et des fantasmagories littéraires dans le monde rustique du village des jours de fête. L'affabulation et l'anecdotique de ce théâtre acquièrent maintenant des accents le plus souvent réalistes et scientifiques, qui multiplient les valences réalistes-fantastiques du théâtre folklorique traditionnel. Les héros de la lutte sociale, de l'histoire nationale, de l'émulation au travail, de la conquête de l'espace cosmique surpassent, en qualités physiques et morales, les héros des contes merveilleux et des légendes. La compétition vise les dimensions polyvalentes de la personnalité humaine, projetées dans la société moderne, parfois ultramoderne. Et ceci du fait que, d'une part, le théâtre métafolklorique démythifie le spectacle populaire en lui enlevant le substratum des reliques ethnographiques et des réminiscences folkloriques ancestrales et que, d'autre part, il se produit toujours une « remythification », au moyen de symboles et de valeurs transposées sur le plan scientifique, ce qui donne naissance à une vision nouvelle, plus réaliste, mais non moins poétique, du monde.

Parfois le théâtre métafolklorique adapte et actualise le spectacle folklorique traditionnel *(le Maître Manolé*, *les Haïdouks*, *Cuza Vodă*, etc.) dans l'intention évidente de souligner de nouveaux aspects socio-historiques, de mettre en évidence des idées morales ajustées

au nouveau contexte social, politique et idéologique. Ainsi s'explique pourquoi, dans un grand nombre de régions de la Roumanie, le théâtre folklorique du type profane est encore vivant dans ses spectacles traditionnels, conçus cependant dans un esprit moderne par leur adhérence aux transformations historiques et par l'extrapolation de l'histoire vécue. A son tour, le théâtre métafolklorique s'avère parfaitement viable, bien qu'il soit en fait une forme de transition (par ses interférences et ses multiples niveaux, à la fois populaires et cultivés). A l'époque actuelle, le théâtre métafolklorique anticipe, par ses recherches, ses solutions et ses élaborations, sur de nouveaux modes de théâtralisation populaire, en conformité avec les statuts et le rôle du néo-folklore contemporain, qui reflète la conception scientifique de la vie et du monde telle que l'ont assimilée de larges masses populaires, ainsi qu'une vision artistique adéquate à cette conception.

Au fond, la viabilité du théâtre folklorique et métafolklorique s'explique, d'un côté, par la faculté que possède la création théâtrale populaire de s'autorégler, dans des situations sociales et des conditions historiques différentes, d'une époque à une autre et d'un peuple à un autre; par ailleurs, elle réside aussi dans le fait que chaque modalité théâtrale populaire a le pouvoir de se surpasser, en échangeant son niveau contre un niveau supérieur, que les formes essentielles du spectacle de masse convergent pour réaliser un théâtre populaire nouveau. Nous constatons, dans le développement du théâtre populaire contemporain (sous ses formes folklorique et métafolklorique), un double déplacement des valeurs de l'intérêt dramatique. D'une part, le théâtre folklorique profane déplace son centre d'intérêt vers les conquêtes idéologiques du théâtre métafolklorique. Théâtre réaliste-fantastique, il tend à devenir un théâtre réaliste-scientifique, parfois avec une forte nuance didactique. D'autre part, le théâtre métafolklorique déplace son centre d'intérêt dramatique vers la réévaluation des fantasmagories mythiques du théâtre folklorique. De réaliste-scientifique, le théâtre métafolklorique tend à devenir réaliste-fantastique, en poétisant les conquêtes de la science et de la technique contemporaines selon les propres formules du théâtre folklorique: « . . . nous ne jouons pas parce qu'on sait jouer / mais nous jouons parce qu'on sait rêver ».

Dans ce double et réciproque déplacement axiologique, contradictoire mais compensatoire, on peut entrevoir les directions et les sens de l'évolution culturelle des modalités viables du théâtre populaire actuel. Dans ce sens, certains thèmes folkloriques (tels que *les Haïdouks*, *le Maître Manolé*, *Etienne le Grand*, *Cuza Vodă)* sont passées au théâtre métafolklorique, et parallèlement, au théâtre cultivé, en se chargeant de nouveaux messages culturels et artistiques. En échange, certains thèmes métafolkloriques (satire sociale, réorganisation du monde sur de nouvelles assises morales, prévision scientifique de l'avenir) sont passés au théâtre folklorique, en se chargeant de nouvelles significations ethno-culturelles. Dans ce phénomène culturel, particulièrement actif au sein du peuple roumain, nous entrevoyons une énergie spirituelle sans cesse alimentée par le retour aux sources de la création ethnique. Comme le légendaire Antée de la mythologie grecque, le théâtre populaire roumain prend des forces nouvelles aussi souvent qu'il aborde les thèmes de la vie autochtone, les préoccupations de son destin ancestral, sur ce coin de terre européen qu'est la Roumanie.

Dans cette perspective, on peut soutenir que la vitalité du théâtre populaire roumain, sous ses deux formes essentielles, folklorique et métafolklorique, se rattache à l'histoire même et à la dialectique de la culture roumaine. Il filtre et intègre les aspects spirituels des transformations sociales propres à notre temps et à notre espace géographique, en même temps que les influences, les contaminations et les décalques intervenus par divers canaux culturels. Eliminant toutes les contrefaçons, le kitsch, par exemple, comme il le

ferait d'un corps étranger, ce théâtre demeure réceptif à ce qui est nouveau et il allie en lui la nouveauté à la tradition dans l'esprit des conceptions les plus élevées sur la vie et le monde.

NICOLAE DRAGOŞ
Une éternelle monographie lyrique

Depuis qu'il existe, le peuple roumain s'est entouré de chansons qu'il a créées, semble-t-il, aussi simplement que les arbres donnent naissance aux feuilles et par pur souci de beauté. Le chant, la poésie n'ont pas été seulement des modalités d'expression des sentiments, mais une partie inséparable de l'existence. C'est peut-être de là que vient la diversité extraordinaire de la création populaire, où nous rencontrons à la fois le sentiment de fierté du créateur anonyme qui se sait partie indestructible d'un peuple courageux et doué, et le conseil de préserver intact le corps sacré du pays, d'honorer l'histoire par des actes mémorables, et l'écho des joies de l'amour, et la déchirante tristesse qui accompagne la perte des êtres chers.

La poésie populaire roumaine est, dans son essence, une véritable monographie lyrique, historique et sentimentale, de l'âme de notre peuple. Elle exprime sa vocation de communiquer l'aspiration permanente de chacun à faire partager aux autres ses sentiments, le refus de l'isolement et de la solitude, la capacité d'assumer courageusement le destin et d'intégrer sa propre existence à la collectivité dont il fait partie.

Lorsque, au siècle passé, Vasile Alecsandri met en lumière les perles de la poésie populaire (et parmi celles-ci l'inégalable, l'immortelle *Mioritza*, document fondamental de la spiritualité du peuple qui l'a créée) un premier grand pas est fait vers la connaissance et la prospection de l'inépuisable trésor de sensibilité et de pensée artistique populaire; de plus, le poète cultivé découvre sans hésitation la racine durable de sa propre création et s'enrichit d'une expérience spirituelle millénaire, à laquelle il s'est toujours considéré profondément redevable. Il n'est pas de grand poète roumain dont les œuvres ne recèlent le son limpide, impossible à confondre, du vers populaire, les suggestions fertiles du mode de vie spécifique à notre peuple et de sa longue méditation sur la vie et ses moments fondamentaux. Mihaï Eminescu, par exemple, a compris et senti plus profondément que tout autre créateur roumain la poésie populaire, dans l'esprit de laquelle on peut retrouver les racines mêmes de son génie. Al. Macedonski, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, poètes plus modernes, ne peuvent être compris si l'on ne les rapporte à l'œuvre lyrique de l'inépuisable génie populaire. Et un regard attentif sur la poésie contemporaine roumaine ne fera que confirmer l'existence d'un dialogue ininterrompu entre l'artiste cultivé et le vaste héritage folklorique. Des poètes contemporains comme Mihaï Beniuc, Ion Brad, Al. Andriţoiu, Ion Gheorghe, Ion Alexandru et bien d'autres apportent dans leurs vers des formules inédites d'assimilation créatrice du folklore, au niveau thématique aussi bien que dans les recherches expressives, prosodiques.

Par le folklore, pénétré et assimilé de façon créatrice, passe la voie artistique de tout grand poète roumain, ceci ne signifiant nullement un asservissement superficiel, mais une adhésion spirituelle intégratrice. De nos jours, le large accès des habitants du pays à la science. à la lecture, fait que, là où il existe, le talent s'exprime le plus souvent individuellement. Par voie de conséquence, la création anonyme populaire semble s'être quantitativement restreinte. Mais j'ai la conviction que, évoluant toujours plus visiblement vers la réalisation de conditions d'affirmation naturelle des aptitudes, notre société fera se développer toujours plus puissamment une création populaire dont les caractéristiques peuvent être difficilement définies aujourd'hui, mais dont l'existence peut être anticipée. Car elle sera la conséquence naturelle, logique, des inépuisables réserves de talent existantes dans les rangs du peuple, d'un désir toujours plus aigu de l'individu de se solidariser par le sentiment avec ses semblables, de transformer les joies et les sentiments qu'il éprouve en biens spirituels et moraux à l'usage de tous. La création populaire me semble, dans cette perspective, ne pas avoir achevé

son processus de perpétuelles naissances et évolutions et conserver devant soi de nouveaux, d'imprévisibles moments d'affirmation.

NICOLAE NISTOR

Les vertus du mouvement artistique d'amateurs

Parmi les pays d'Europe, la Roumanie s'enorgueillit d'un inestimable héritage folklorique, avec une création populaire qui, ainsi que l'affirmait le président Nicolae Ceaușescu au Congrès de l'Education politique et de la Culture Socialiste, « a constamment ciselé la langue ancestrale, a cultivé les vertus du peuple, ses traditions avancées et ses coutumes, a sans cesse élargi son horizon culturel. Les ballades, les *doïne*, les chansons des haïdouks, la poésie et le conte, l'art de la céramique, la sculpture sur bois et sur pierre, les tissus et le costume populaire composent un inestimable trésor spirituel, qui reflète on ne peut plus éloquemment les ressources créatrices et le génie de notre peuple, son inextinguible amour du beau, son esprit humaniste, sa soif de justice et de vérité ». Le travail de conservation, de classification, et d'enregistrement de la création traditionnelle est, sans aucun doute, d'une grande utilité, et il se pratique en Roumanie depuis longtemps — depuis le XIXe siècle — avec des résultats évidents pour l'histoire de la culture. Mais ce que l'on négligeait dans le passé, c'était le côté actif du phénomène, la *création vivante*, répandue partout et très diversement exprimée. Dans les années d'après la libération de la Roumanie, la sélection, la valorisation et surtout la libre circulation de cette création ont été du ressort du mouvement artistique d'amateurs, qui a contribué à « reconsacrer » le folklore dans la conscience nationale.

Dans les conditions modernes, où le processus accéléré de l'industrialisation et de l'urbanisation modifie la physionomie des villages et, parallèlement, diminue les facteurs traditionnels de production folklorique, le mouvement artistique de masse devient l'instrument le plus adéquat d'entretien actif de l'art populaire, si nécessaire à l'éducation patriotique, humaniste et esthétique. Si le chercheur de folklore peut être intéressé, au point de vue strictement documentaire, par tout élément de folklore, par contre le mouvement artistique de masse réceptionne et reprend ceux des éléments de l'art populaire qui peuvent être valorisés dans les spectacles, les concerts, les expositions, etc. . . .et qui ont un contenu éthique et esthétique élevé.

C'est pourquoi il est nécessaire d'assurer le fonctionnement créateur, conscient, rigoureusement scientifique, d'institutions spécialisées appelées à attirer les créateurs populaires, les vrais talents, ainsi que les milieux d'intellectuels et d'animateurs de la création populaire, sans que cette intervention falsifie ou étouffe en quoi que ce soit la spontanéité de la création. Tandis qu'à la fin du siècle passé, dans certains pays européens, avec la massive pénétration de la civilisation technique, le folklore a presque disparu, dans notre pays qui se trouve en plein processus d'industrialisation, d'urbanisation, de développement de toute l'économie et de modernisation des structures sociales, le folklore, l'art populaire connaissent une ample promotion, ce qui est précisément l'effet de l'intervention du mouvement artistique d'amateurs, largement soutenu sur le plan national. Comprenant toutes les couches de la population (non seulement la population rurale), ce mouvement permet à des personnes de profession et d'âge très divers de se manifester sur le plan de l'art, perpétuant le génie créateur du peuple, reflétant dans des formes et des techniques modernes, les transformations révolutionnaires auxquelles celui-ci participe. Créateurs populaires, peintres et sculpteurs amateurs, talents authentiques d'origine sociale variée se sont engagés dans ce mouvement avec une sensibilité fraîche, « naïve », mais aussi une sincérité où l'éthique et l'esthétique, valeurs inséparables, ont pour résultat des œuvres qui rendent un son émouvant et suscitent un profond écho dans les masses elles-mêmes, où elles sont nées et auxquelles elles retournent, en un processus vital ininterrompu.

L'intelligence des significations nouvelles et profondes des manifestations de folklore et d'art populaire dans la contemporanéité socialiste, sur la base de l'expérience acquise dans le dernier quart de siècle, nous permet d'affirmer qu'aujourd'hui, l'authenticité ne peut être synonyme de la reconstitution folklorique. Elle est quelque chose de plus: *l'expression d'une permanence spirituelle* sur le tronc de laquelle chaque génération inscrit, pour une certaine étape, ses caractéristiques. Ainsi s'explique l'intensification du travail de recherche, d'enregistrement et de conservation, de choix et de mise en circulation des produits folkloriques et d'art populaire; ceux-ci sont reconnus comme des valeurs actives de la culture roumaine et on favorise leur transmission aux générations à venir.

Un fait significatif, c'est que, dans le cadre du processus rapide d'industrialisation et d'urbanisation du pays, on voit passer du village à la ville des valeurs réelles de la création populaire. Parallèlement à la migration de la force de travail et au changement de professions, on peut voir de nombreux jeunes gens, qui hier encore s'exprimaient comme créateurs d'art et interprètes dans l'enceinte de leurs villages, devenus ouvriers, se manifester comme de vigoureux interprètes de folklore sur les scènes des clubs ou des maisons de la culture, surtout dans les nouveaux centres industriels. Dans ce contexte, les anciens noyaux de créateurs, appartenant au milieu rural, se reconstituent sous une forme ou une autre (sans trop s'éloigner de l'authenticité et du spécifique des lieux d'origine) dans le milieu urbain qui les a assimilés. Certes, dans ce processus de conservation, d'entretien vivant et actuel de la création populaire, il faut compter sur l'intervention active, consciente, scientifiquement fondée, de toutes les institutions spécialisées et des spécialistes eux-mêmes. Ceux-ci assurent un système permanent d'orientation de la création et de la circulation de l'art populaire authentique, ainsi que de la production artisanale, de la réalisation et de la vente de ses produits, que l'on protège contre tout ce qui tendrait à les uniformiser ou à en dénaturer l'essence.

TEA PREDA

Le stimulant de la danse populaire

Nous possédons un folklore puissant, vivant, particulièrement significatif, un folklore qui, selon un grand ami et admirateur de l'art populaire roumain, Henri Focillon, n'a rien d'une survivance archéologique; parce qu'il ne survit pas, il vit.

Donc, pas de « pièce de musée », mais une « présence » avec tout ce que cela implique: sentiment immédiat, organique et non tentative de résurgence formelle, marquée au coin d'une nostalgie d'esthètes. Si l'observation s'impose en général pour le folklore roumain dans toutes ses modalités d'expression, elle apparaît d'autant plus réelle, plus évidente dans son expression chorégraphique, dans la danse; car la danse représente, plus que tout autre art, le geste vital par excellence, la tension manifeste, l'explosion immédiate d'un sentiment. Dans de nombreux pays d'Europe, le folklore chorégraphique s'est dévitalisé ou est presque mort et les romantiques chercheurs de la tradition, de cette « civilisation vécue » fouillent ses vestiges, les cultivent avec une attention de collectionneurs passionnés, ou bien, ne les trouvant pas, partent à leur recherche dans d'autres pays (en ce sens la Roumanie reste, sur le plan mondial, un grand point d'attraction !). Dans notre pays, le processus de modernisation, d'industrialisation intensive des dernières décennies n'a pas fait négliger la création d'art folklorique. Au contraire, la politique culturelle du pays lui accorde une attention extrême. On sait que de nombreuses équipes de danses populaires roumaines obtiennent des prix de grand prestige aux rencontres et concours internationaux; on sait également qu'il existe aujourd'hui, en Roumanie, un réseau impressionnant de formations de danses populaires, composées d'amateurs, présentes non seulement dans le milieu rural, mais aussi dans le milieu citadin (institutions diverses, fabriques, universités, etc.), Le danger qui nous guette n'est pas d'en rester à la collection avare de rarissimes « pièces

de musée », mais au contraire celui d'une possible « inflation », d'une prolifération péchant par une surabondance précipitée, par la négligence, hâtive encore, des splendides ciselures stylistiques réalisées par l'expérience ancestrale.

Dans quelle mesure notre folklore chorégraphique peut-il être non seulement vivant, mais aussi donneur de vie? La réponse, affirmative, soulève des problèmes particulièrement passionnants, qui dépassent de beaucoup la zone du folklore, entraînant, de façon diverse, l'aire vaste de l'art chorégraphique, y compris du ballet classique, dont le langage académique, avec son statut universellement valable, présente lui-même, en Roumanie, d'intéressants accents de nuance folklorique. Ce qu'on appelle la « danse cultivée roumaine », par exemple, fournit, en ce sens, un exemple édifiant. C'est un art chorégraphique obéissant aux canons les plus exigeants de la danse scénique, mais portant l'empreinte stylistique et spirituelle de notre foyer folklorique. Véritable « manifeste chorégraphique », professé avec ardeur, dès les premières décennies de notre siècle, par une poignée d'enthousiastes promoteurs d'un art chorégraphique national — Floria Capsali, Vera Proca-Ciortea, Petre Bodeuț, etc. — il va marquer de puissantes générations d'interprètes et de créateurs. Cette marque, il la-posera sous les formes les plus diverses; rien de surprenant si nous le rencontrons aujour-d'hui, exprimé par le chorégraphe Alexandru Schneider dans des ballets d'une plastique monu-mentale, sévère et rigoureuse *(Hommage à Brâncuși)*; s'il constitue la structure intime, le tissu délicat et fluide des compositions dansantes appartenant à Alexa Mezincescu, réalisées, techniquement, sous le signe du néo-classicisme; si les modernes études de mouvement plastique du groupe « Gymnasion » dirigé par Vera Proca-Ciortea, ont un timbre autoch-tone inimitable; si les séquences, d'une poésie grave, des danses conçues par Mihaela Atanasiu portent la même empreinte stylistique; enfin si nombre des moments chorégraphiques modernes imaginés par Miriam Răducanu, Adina Cezar et Sergiu Anghel, participent au même esprit, toujours troublant, du génie folklorique autochtone.

Point de départ — ou fertile rencontre — pour la fantaisie de nos chorégraphes, le folklore roumain demeure, au fil du temps, un stimulant permanent et infatigable. Le phénomène, encore en plein développement, nous réserve — j'en suis convaincue — de grandes surprises.

Sculpture de NICOLAE POPA.
Tîmpești, département de Neamț

70 ANS

DEPUIS LES RÉVOLTES PAYSANNES DE 1907

1977 marque soixante-dix ans écoulés depuis un important événement de l'histoire du peuple roumain : il s'agit des grandes révoltes paysannes de 1907 — pages dramatiques de luttes de classe dans la Roumanie de ce siècle — révoltes qui ont fortement ébranlé à sa base le régime bourgeois-agrarien que ses profiteurs, tout au moins, jugeaient d'une solidité à toute épreuve. Dans ce sens, la scène sur laquelle s'ouvre le roman bien connu de Liviu Rebreanu, *La Révolte*, symbolise en quelque sorte l'état d'esprit des couches dirigeantes du pays en cette année-là. Au cours d'une conversation fortuite (dans un compartiment de chemin de fer), on entame le sujet à l'ordre du jour, « la question paysanne » : le *seul* des participants qui soit conscient de l'imminence de la grande éruption n'est ni le préfet, ni le hobereau, ni l'homme politique, c'est le métayer, c'est-à-dire le représentant de la catégorie sociale en mesure, par sa position d'agent direct de l'exploitation des grands propriétaires, de sentir la fièvre qui monte au village. Mais l'opacité qu'a si bien saisie Rebreanu n'est que le symptôme d'un refus d'entendre, celui que les hobereaux, l'Etat de classe et les partis ayant intérêt au statu quo opposent à la voix des paysans sans terre et par là à l'impératif social depuis longtemps réclamé par la marche même de l'histoire : la mise des paysans en possession de la terre, élément essentiel de la destruction des vestiges féodaux ainsi que du progrès de toute la société.

Cette revendication, placée en tête du programme de la Révolution de 1848, non-réalisée par suite de la défaite subie par le mouvement, puis satisfaite partiellement et dans des conditions impropres en 1864, était devenue, à l'époque, un problème vital. Contre les gros propriétaires terriens et contre leur parti (conservateur), mais aussi contre la démagogie des formations politiques concurrentes (le parti libéral), seuls le parti de la classe ouvrière et les milieux radicaux-démocratiques soutenaient les légitimes désiderata des masses rurales. Et au cours de la terrible répression qui écrasa une révolte ayant embrasé le pays tout entier, en 1907, « du printemps à l'automne », les mêmes forces n'ont pas cessé de protester avec véhémence au nom des idéaux humanitaires gravement outragés, dans la conviction que l'assassinat de 11.000 paysans ne signifiait nullement l'anéantissement d'une cause juste, ni ne résolvait en rien « la question paysanne » (laquelle ne s'est trouvée résolue que bien plus tard, après le 23 août 1944, avec l'instauration en Roumanie du pouvoir du prolétariat révolutionnaire). Il est intéressant de constater qu'en cette année 1907 de nombreux intellectuels, parmi lesquels des écrivains de marque, se sont ralliés à la paysannerie. C'est avec la sombre énergie de la colère, avec l'ardeur du sarcasme fouettant l'opacité officielle, avec une douleur ou une amertume profonde devant la souffrance collective prolongée que les poètes se sont avérés, soit des prophètes comme George Coșbuc, soit des chantres ardents ou élégiaques de la révolte, comme Alexandru Vlahuță. A leur tour, des hommes de lettres — Ion Luca Caragiale, le grand

écrivain, en tête — unissant une observation attentive à une prise d'attitude ont saisi certains épisodes significatifs du vivant déferlement de la foule ou du massacre appelé, dans le jargon impudique des autorités, « pacification des villages » et auquel, sous le patronage du roi, ont collaboré des partis rivaux lorsqu'il s'agissait de s'emparer du pouvoir, mais unis dès qu'il a fallu le défendre (collaboration scellée par la célèbre accolade, au Parlement, de leurs chefs respectifs). Jamais l'écho des révoltes ne s'est éteint dans la conscience des écrivains roumains ; il a donné naissance à des œuvres remarquables comme *la Révolte* — déjà citée — de Liviu Rebreanu, ou les romans *1907* de Cezar Petrescu, *Nu-pieds* de Zaharia Stancu, *l'Aube des serfs* de V. Em. Galan ou la suite de poèmes *1907* de Tudor Arghezi.

En présentant dans ce qui suit, certains textes écrits avant, pendant ou longtemps après les événements, et de nos jours même, la *Revue Roumaine* ne fait pas un simple geste d'anniversaire. L'année 1907 faisant date, en même temps que dans l'histoire du pays, dans celle de sa littérature, notre revue considère de son devoir de donner aux lecteurs étrangers la possibilité de prendre connaissance de l'une des manifestations les plus expressives de l'esprit civique qui caractérise la conscience de l'écrivain roumain.

[ANONYME]

1907
BALLADE DE LA COMMUNE DE SCĂIEȘTI

Feuille verte menthe et thym,
Un jeudi de bon matin,
Quell' nouvelle on entendait,
Quell' nouvelle on répandait ?
Rébellion en Moldova,
Fer et feu à Craïova. . .
Que le brasier monte et gagne
Les hameaux et les campagnes
Et qu'il s'étend davantage,
Jusqu'à mon petit village.
Verte feuille de vulpin,
Se sont dressés les vilains,
Ils ont pris la hache en main
Pour tuer tous les boyards,
Mettre l'feu à leurs manoirs,
Egorger leurs minaudières,
Puis se partager leurs terres
Et fair'passer la charrue
Là où s'sont tant d'os rompus,
Où qu'on a tremblé de fièvre
A tant retourner la terre,
A porter chez les seigneurs
Tout le fruit d'un dur labeur.
Et puis, frère, petit frère,
Vers les cinq heur'environ,
Sur la grand'rout' que vit-on ?
Armés de serpes, de faux,
Et la hache sur le dos,
Le troupeau des ventre-creux,
La foule des besogneux,
Le tas des traîne-misère,
La gent des souffre-douleur
Et des boyards la terreur.
Feuille verte, pomme ronde,
Qui retiendra l'eau qui gronde
Quand elle arrive en torrent,
Les campagnes ravinant
Et laissant deuil et tourment ?
En ce monde comment faire
Pour l'arrêter, petit frère ?
Grands et p'tits se sont dressés
Pour demander à manger

A ceux qui sont sans pitié,
Qui les ont mis en servage,
Qui leur ont tant fait outrage,
Ont brisé tout leur courage,
A coups d'fouet les ont frappés,
A la faim les ont voués.
Dans l'village, les richards
Prenaient l'parti des boyards;
Parmi eux plus d'un s'oppose
Mais c'est en vain, et pour cause;
Ils enveniment la chose,
Les gens s'acharnent à mort
Et l'brasier devient plus fort,
Et les manoirs sont brûlés
Et tous les greniers forcés.
Les gens emportent le blé
Comme fruit de leurs travaux,
Et pas d'çui des hobereaux.
Chez Savovitch pillons tout,
C'est pas un' gueul' de chez nous;
Chez Cernăţeanu foncez,
Prenons le blé sans compter,
Il nous a plumés, pillés
Durement et sans pitié.
Mais verte feuille, je dis,
Un matin de vendredi
Voici arriver en tas
Les boyards et les soldats.
On s'empare de nos hommes,
On les roue, on les assomme,
On les attache à la chaîne,
A Craïova on les mène.
D'vant la barrière, halte-là !
On choisit cinq dans le tas,
D'une salve on les abat.
Feuille verte, trois pavots,
Qu'est-c' qu'ils gémiss'nt au cachot,
L'corps rompu dans les supplices
Pour avoir voulu justice,
Les pauv'diables, sans savoir
Qu'y a pas d'loi pour les boyards. . .
Au croquant malheur et peine,
Au boyard la panse pleine !

Traduit par ANNIE BENTOÏU

GEORGE COŞBUC

NOUS VOULONS DE LA TERRE !

Affamé, nu et sans abri
Je fus par toi chargé, ployé
Battu sans cesse, injurié
Tout comme un chien, et même pis !
Vil parvenu qui vas et erres
Si tu t'es lié à l'enfer
A faire de nous tous tes chiens
Roue-nous de coups, on n'y peut rien,
Bœufs sous le joug on t'appartient,
Mais nous voulons de la terre !

Vois-tu chez nous un brin de gaude
Tu nous la prends sans crier gare,
A la guerre mènes nos gars
Et traites nos filles en ribaudes.
Tu bafoues ce qui nous est cher
Sans foi ni loi, de quelle manière !
La faim décime nos enfants,
Nous les regardons, impuissants,
Tout serait facile pourtant
Si nous avions de la terre !

Le cimetière près l'enclos
Est devenu champ, nous des bœufs,
Et la charrue qu'on tire à deux
Sacrilège ! déterre des os:
Ce sont les os de nos ancêtres
Mais que vous chaut ! On est chassés
En plein hiver de nos foyers
Nos morts aussi sont déterrés:
Pour nos morts, leur mémoire chère,
Nous voulons de la terre !

Et on voudrait savoir aussi
Que là nos os pourront rester
Que point ne nous profanerez
Quand notre fin viendra ici.
Nos orphelins, tous êtres chers
Voulant pleurer leur père ou mère
Ne sauront point où nous chercher
Dans quel fossé nous dénicher,
Chrétiens sans tombe trépassés.
Et nous voulons de la terre !

Nous n'avons point temps de prier
Car notre temps même est à vous;
Avons encor une âme en nous,
Mais las ! vous l'avez oublié,
Vous avez tous juré naguère
De nous priver de droits et d'air,
De nous battre quand gémissons,
Charger de fers quand nous bougeons
Et fusiller quand nous crions
Que nous voulons de la terre !

OCTAV BĂNCILĂ: 1907

Qu'avez-vous enterré ici ?
Du blé ? Nous autres, nous les pères,
Et mères aussi, sœurs et frères !
Dehors, vils étrangers, maudits !
Notre terre est sacrée et chère
Elle est berceau, tombeau et bière:
Notre sang chaud l'a abreuvée,
Les eaux dont elle est sillonnée
Sont les larmes qu'on a versées
Et nous voulons de la terre !

On ne peut plus, foi de chrétiens !
Vivre encore tels des mendiants
Car ces maîtres, allant venant,
Nous torturent comme des chiens !
Dieu vous préserve, mécréants,
Qu'on veuille non terre, mais sang !
Quand nous serons vraiment à bout
Que la faim nous mettra debout
Démons, saints même fussiez-vous,
Ni en tombe n'échapperez !

Traduit par AUREL GEORGE BOEŞTEANU

TUDOR ARGHEZI

EMPOIGNE-LE !

Il a sans cesse accru son héritage
Et sa terre s'étend du bois jusqu'au village.
Chaque fois qu'il laboure ajoutant un sillon,
Il assiège aujourd'hui mon clos et ma maison.
Peu à peu son domaine a doublé d'étendue:

Il mesurait naguère cent arpents,
Il est de cent hectares à présent.
Pour se nourrir, notre volaille
Doit aller picorer chez la vieille canaille.
Il nous prend nos brebis, nos agneaux, nos moutons,
Et ce qu'en droits d'usage nous payons
Suffirait presque à racheter sa terre.
De père en fils libres propriétaires
De champs, de bois et de paquis,
Il nous faut lui payer un loyer aujourd'hui
Pour habiter le logis ancestral.
Nous avons porté plainte au tribunal;
Mais bourse bien garnie est la plus forte,
Et sur bon droit et justice l'emporte.

N'espère rien de leur justice, mon ami:
Empoigne le richard et fais-en du hachis.

GHEZA VIDA: La Révolte

ION LUCA CARAGIALE

1907 DU PRINTEMPS À L'AUTOMNE

(extraits)

I

. . . La Roumanie est un pays presque totalement agricole; les quelques petites industries qui s'y trouvent, protégées d'une manière scandaleuse par l'Etat, voire même les débuts de l'exploitation du pétrole, ne forment, par rapport à la production agricole, qu'une proportion infime, presque négligeable, de la richesse nationale. Les terres du pays appartiennent:

1. Aux *grands propriétaires*, dont l'Etat est le plus important; viennent ensuite la Couronne avec ses apanages, puis les fondations de bienfaisance, comme par exemple l'Administration des hôpitaux; les fondations culturelles, telle l'Académie, etc.; enfin les grands propriétaires privés;
2. aux *propriétaires moyens* et
3. aux *petits propriétaires*, qui forment la masse énorme des paysans nantis de terres en 1864 et en 1888.

Les paysans sont tous des laboureurs; ils cultivent leurs lopins de terre, ainsi que les propriétés grandes et moyennes. La récolte que ces petits propriétaires obtiennent de leurs terres (ils sont près de 5 millions d'âmes sur une population totale d'environ 6 millions) ne peut subvenir à leurs besoins, car, d'une part, les nécessités d'existence et les impôts augmentent sans cesse; d'autre part, l'étendue même de leurs terres ne fait que diminuer, celles-ci, morcelées en vertu du droit d'héritage, passant aux descendants. La loi prohibe l'aliénation et ne permet que l'échange par voie de compensation entre paysans. Ainsi les terres se fragmentent finalement en de si petits lopins que seule une culture intensive et perfectionnée pourrait en tirer encore quelque rendement. Mais cette sorte de travail est impraticable chez nous, vu les habitudes primitives de nos paysans, leur manque de connaissances et de patience, leur ignorance des méthodes agricoles supérieures, l'absence de capitaux et de crédits.

Par ailleurs, les propriétés grandes et moyennes n'ont d'autres forces à leur disposition, pour la culture extensive, que les bras des paysans. Les paysans à leur tour sollicitent des lopins de terre afin d'y travailler et d'y produire le plus possible, chacun selon ses possibilités. Le fermage des terrains pris à bail s'acquitte, selon la coutume locale, soit en argent et en journées de travail,

comme en Moldavie, soit en nature, comme en Valachie. Dans ce dernier cas, le paysan travaille la terre et partage la récolte avec le grand propriétaire selon les stipulations du contrat conclu qui est sanctionné par l'autorité communale. Le paysan se voit également contraint de conclure ce contrat du fait qu'il ne dispose pas, sur sa petite propriété, de pâturages pour ses bêtes; ces pâturages appartiennent en exclusivité aux grands propriétaires. Les contrats agricoles, bien qu'obligations de nature civile, sont, le cas échéant, exécutés *manu militari* par les autorités, tout comme ce qu'on appelle en droit pénal « les travaux forcés ». (La contrainte par corps a été supprimée par la loi de 1881 qui a modifié la loi antérieure, particulièrement barbare. En droit, la contrainte par corps n'existe plus; mais en fait elle continue à être appliquée. C'est là une vérité que personne ne saurait contester, de même qu'aucun paysan n'oserait se prévaloir de la suppression par la loi de la contrainte par corps, sachant bien qu'il s'exposerait en ce cas aux châtiments corporels, bien que ceux-ci aient été abolis depuis plus longtemps déjà par la Constitution de 1866).

Telle est la règle générale.. Par malheur, il existe encore une autre règle, tout aussi générale... Parmi les grands propriétaires et même parmi les moyens, il s'en trouve très peu qui cultivent eux-mêmes leurs domaines; la plupart d'entre eux — l'immense majorité — les afferment en bloc aux plus offrants. Les particuliers concluent le bail par contrat synallagmatique; quant à l'Etat et aux Fondations, ils usent de la voie des enchères publiques, conformément à loi de la Comptabilité de l'Etat. Seuls les domaines de la Couronne sont administrés directement sans l'intervention des fermiers. Ainsi donc, moyennant certains capitaux et quelques crédits, chacun peut prétendre à accaparer les terres grandes et moyennes. Les terres de Moldavie exigent davantage de capitaux car, selon la coutume locale, elles sont sous-affermées aux paysans qui payent en argent comptant et en journées de travail: aussi le gros fermier a-t-il besoin de bêtes de somme, de charrettes, de machines, etc. Celles de Valachie, par contre, en exigent beaucoup moins. Ici, une fois la terre prise à bail, il suffit de payer un terme, d'avoir une petite somme pour les semences et les avances accordées sous forme d'emprunt aux paysans besogneux. Après quoi le fermier sous-afferme presque toute la terre aux paysans par petits lopins. Ceux-ci travaillent du printemps jusqu'à l'automne, depuis la pointe du jour jusqu'au lever des étoiles. L'automne venu, le paysan transporte d'abord, selon les stipulations du contrat, la quote-part du fermier dans les granges de celui-ci ou la lui met en dépôt à la gare, et ce n'est qu'après qu'il peut disposer de sa quote-part à lui.

Il ne faut pas oublier non plus de souligner que durant l'hiver, les paysans pauvres n'ayant pas de travail, ne pouvant en général rien produire et étant à court d'argent, contractent des emprunts à des taux usuraires plus ou moins révoltants, emprunts que les fermiers leur accordent en se réservant le soin de régler les comptes comme bon leur semble, à l'automne suivant. Bien des fois, après plus de huit mois de labeur, les paysans constatent qu'ils se trouvent portés débiteurs pour l'année suivante. Puis c'est un autre hiver rude qui s'abat sur leurs foyers tristes et humbles, et ce sont à nouveau les supplications, bonnet à la main, en vue d'obtenir un nouveau prêt... Et ainsi de suite..

La concurrence des fermiers a élevé sans cesse le taux du bail, ce qui fait parfaitement l'affaire des propriétaires; d'où, évidemment, des conditions de sous-affermage toujours plus onéreuses pour la masse des laboureurs. On

en vient par conséquent à la formule suivante, qui se vérifie toujours: plus les laboureurs se voient contraints de se soumettre aux conditions toujours plus onéreuses imposées par les petits fermiers, plus les gros fermiers qui sont en concurrence poussent loin leur audace.

. . . . . .

Quels sont les résultats de ce système? Les voici:

1. la faillite d'un grand nombre de gros propriétaires, qui ont accru leurs dépenses à mesure qu'augmentait le taux du bail et se sont engagés dans des dépenses de plus en plus exagérées, en se fondant sur l'espoir d'une augmentation continuelle de leurs revenus;

2. la prospérité fantastique de la classe des gros fermiers, et, parallèlement, l'essor prodigieux des banques et des institutions de crédit, essor tout à fait disproportionné pour un pays agricole; et enfin,

3. la misère des paysans.

Il ne pouvait en être autrement. C'est de l'épuisement des forces des paysans que proviennent aussi bien le luxe irréfléchi des propriétaires et l'enrichissement inouï des gros fermiers, que les énormes bénéfices des banques, la pratique des pots-de-vin faits à l'administration publique et, de plus, l'augmentation toujours croissante des revenus de l'Etat. (. . .)

II

Dès que les premières flammes eurent jailli, le gouvernement conservateur (à la barbe duquel le mouvement des masses paysannes s'était organisé à loisir dès l'été dernier, du temps de l'Exposition jubilaire) s'est déclaré avec candeur incapable de tenir tête aux éléments déchaînés. Le roi, évidemment très inquiet et soupçonnant à juste raison, lui qui connaît bien ses gens, que les libéraux n'étaient pas si ignorants de la marche des événements, fit appel au patriotisme de leur chef. Celui-ci accepta l'écrasante tâche du pouvoir à condition que la faction conservatrice et sa majorité lui promettent leur concours sans réserve; les conservateurs, honteux et épouvantés de l'héritage qu'ils laissaient, tombèrent d'accord.

Il y eut par la suite à la Chambre d'attendrissantes scènes théâtrales. . . Dans la presse roumaine, très encline à la note sentimentale dans les grandes occasions, de telles exhibitions s'appellent « scènes émouvantes ». Tout le monde a pleuré, ministres en titre, ministres sortants, députés, sénateurs, publicistes, reporters et public. Et devant cette foule si émue, deux grands parmi les plus grands chefs, un conservateur et un libéral, sont tombés dans les bras l'un de l'autre et se sont embrassés solennellement, lavant de leurs larmes brûlantes tout le passé — ce passé qui, il est vrai, avait bien besoin d'être lavé. Dans le feu des luttes toutes récentes entre les deux factions, le premier ne faisait qu'appeler le second « traître à la patrie », tandis que celui-ci nommait l'autre « fils de Belzébuth ». Les révoltes opéraient donc un miracle: le traître à la patrie, hier encore, se transformait en sauveur de la patrie; tandis que des ailes de chérubin avaient poussé en une nuit au fils de Belzébuth.

En face du danger également menaçant pour elles, les deux factions gouvernementales ennemies se sont donné la main afin de rétablir l'ordre. . . Voilà donc qu'un gouvernement incapable, bien que disposant d'une majorité écrasante, tombe. Un autre vient au pouvoir qui se déclare à son tour, dès le début, incapable, si l'incapable démis ne lui prête son concours sans réserve —

conformément à la règle grammaticale selon laquelle deux négations valent une affirmation : deux incapacités avouées produisent une capacité incontestable.

Entre la masse du peuple et les classes dirigeantes il y a (qui pourrait le contester ?) un abîme d'intérêts et de sentiments que ces classes dirigeantes n'ont pas su combler petit à petit. Au contraire, elles ont tout fait pour l'agrandir le plus possible. La solidarité des deux factions — hier encore à couteaux tirés — oubliant aujourd'hui leur vieille inimitié, faisant litière de tous scrupules et se livrant à cette excentrique parade théâtrale, devait naturellement être considérée par le peuple comme un suprême effort des politiciens en vue de sauvegarder les privilèges de l'oligarchie. On ne se trouvait donc pas en face de désordres qu'un gouvernement avait été incapable de maîtriser, et qu'un autre, avec plus d'autorité et plus d'esprit politique, prétendait étouffer. On se trouvait en face d'une guerre civile entre les masses productrices — qui en avaient assez d'avoir été si longtemps écartées de la direction des affaires publiques — et l'oligarchie usurpatrice, trop nombreuse et trop coûteuse pour continuer à être entretenue, trop cynique pour être supportée davantage.

. . . . . .

Ce fut un affolement général sans précédent. A la Chambre comme dans les organes officieux, le gouvernement annonça à grand fracas que « les révoltes sont le fait de *certain pays* ». Aussitôt protestation foudroyante de *certain* pays. Et le même gouvernement de publier un démenti par la voie diplomatique et de dénoncer, de nouveau à grand fracas, toute nouvelle de ce genre, comme *pure invention*. A un moment donné, l'oligarchie donna des signes de véritable démence : elle imagina comme source du désastre toutes sortes de conjurations anarchistes — de Barcelone, de Paterson, de Honolulu, ou Dieu sait d'où encore. Elle ne voyait plus partout qu'instigateurs, ne rêvait plus, ne cherchait plus, ne pensait plus qu'à découvrir des instigateurs, phénomène aussi ridicule que déplorable, comme l'est toujours ce qu'on appelle *delirium persecutionis*.

Nos politiciens se refusaient à croire que le désastre était la conséquence fatale de leur système politique et ils voulaient en trouver l'explication, en cherchant midi à quatorze heures, alors que s'ils étaient capables de mieux voir, ils pouvaient la découvrir au bout de leur nez. Seul un sortilège pouvait déchaîner sans aucune raison un tel ouragan ! Seuls les instigateurs pouvaient mettre en un clin d'œil sens dessus-dessous tout un monde, hier encore si calme !. . . C'est comme l'histoire de la vieille borgne qui pose sa marmite sur un trépied boiteux ; la marmite verse-t-elle dans le feu, la vieille se signe, crache et cherche dans la cendre chaude les traces du Malin qui a renversé son bouillon.

. . . . . .

Mais le « sinistre » s'est depuis longtemps apaisé. . . On dirait qu'un siècle s'est écoulé depuis ce printemps ! Tout est complètement oublié.

Dès qu'elle s'est rassurée, l'oligarchie a également repris ses bonnes et classiques habitudes !. . . Elle a recommencé son jeu habituel de tromperies entre factions, groupes et coteries, et au sein même de chacun d'entre eux, comme au temps des belles et sereines journées de calme. . . Chuchotements, intrigues de coulisses ; ficelles tirées, délicatement s'il le faut, grossièrement si ça prend ; surenchère de subtiles ergoteries byzantines pour la galerie ; concours de roublardises dans le dos de l'adversaire ; la pure vérité que l'on glisse à l'oreille avec ces clignements d'yeux et ce tremblement des lèvres, caractéristiques du mensonge ; le mensonge crié sur les toits avec un calme imperturbable et glacial, cachet de la sainte vérité. . .

Et que de soucis occasionnés par tant de graves problèmes publics ! Par exemple :

un certain tripotage (quelle abomination inouïe dans notre pays) concernant certaines commandes de l'Etat ;

puis une. . . récidive d'indélicatesse de la part d'un magistrat qui, s'écartant de la sérénité et de la gravité inséparables de sa fonction, a osé dire, quand et où il ne fallait pas, ce qu'il avait sur la conscience ;

ensuite. . . faut-il permettre ou non aux adjudants bacheliers de porter le sabre comme les officiers en titre?

ou encore. . . le résultat des élections communales dans un petit bourg de province perdu au fond de quelque ravin de montagne, comptant quatre à cinq mille habitants et environ trois fois autant de décalitres d'eau-de-vie consommés annuellement !

et puis enfin, l'institution du doctorat en droit ! Mesure qui s'impose comme une nécessité impérieuse par les temps actuels ! Ne faut-il pas élever nos prospères fabriques nationales d'hommes d'Etat d'un étage encore?. . .

N'y a-t-il pas là pour notre sacro-sainte oligarchie autant de questions brûlantes, propres à provoquer des insomnies?

Dans les clubs somptueux où l'on mise les revenus d'un vaste domaine sur une seule carte ; dans les cabinets particuliers où un petit *souper fin* * coûte autant que plusieurs quintaux de farine de maïs ; dans les brasseries populaires, où d'obscurs commis font la noce et dissipent en un seul soir leurs appointements de toute une semaine ; dans les cabarets de banlieue où se réunissent les racoleurs électoraux pour boire une piquette ; dans les rues, au coin des boulevards, sous la splendeur des lampadaires électriques ou à un carrefour éloigné, à la lumière tremblotante d'un réverbère fumé ; dans le tramway, à pied, en fiacre à roues caoutchoutées, en wagon-lits, en deuxième ou en troisième classe ; de la fine fleur de l'oligarchie jusqu'à la lie de la clientèle, tous bourdonnent et grouillent de tous côtés. . . Ils chuchotent, discutent et pérorent avec de grands éclats de voix et règlent la politique du monde entier — en pensant à. . . certaines personnes, parlant de. . . certaines personnes, applaudissant ou condamnant. . . certaines personnes, expulsant ou décorant. . . certaines personnes, portant au pinacle ou calomniant. . . certaines personnes ! Des personnes et toujours des personnes! Evidemment, le système se doit d'être conséquent avec lui-même. Ici c'est le monde qui appartient aux personnes et non pas les personnes au monde. . . Ici les emplois sont pour les employés et non les employés pour les emplois, les églises pour les popes et les sacristains et non les sacristains et les popes pour les églises; les oies pour les sacrificateurs juifs et non les sacrificateurs juifs pour les oies; les chaires pour les professeurs et non les professeurs pour les chaires. . . Ici enfin il y a une patrie pour des patriotes et non des patriotes pour une patrie . . .

Naturellement, tout cela en exceptant, une fois de plus, nombre de braves gens, inconstestablement honorables, mais embourbés dans le malheureux système politique et social. . .

Tout cela se passe à la surface, au-dessus d'une couche très mince, tout à fait mince, prête à céder à la moindre pression . . . En même temps, au-dessous, dans les profondeurs, il y a près de cinq millions d'êtres humains qui

*) En français dans le texte roumain

s'agitent, âmes offensées par cette oppression qui dure depuis trop longtemps. Leurs esprits, qui ont commencé eux aussi à s'éclairer, brûlent du désir de renverser les usurpateurs, du désir de conquérir au moins une partie de la direction de leurs propres intérêts et destinées. Tandis que le gai cancan tourne au-dessus, vainement mais toujours de plus belle, là, dans les profondeurs, gémissent les immenses misères matérielles et morales de tout un peuple, qui constitue l'unique fondement, l'unique réalité, l'unique raison d'être de l'Etat national roumain... Là, dans les profondeurs, un monde qui sait trop bien ce que c'est que de mourir comme des bêtes plutôt que de vivre comme des hommes, grince des dents en disant: « Ce n'est pas seulement de la terre que nous voulons maintenant... Nous voulons de la terre et un traitement humain... » Là, à la lumière de la veilleuse, pend, entre les saintes icônes, le manifeste royal qui attend...

Qu'il attende !

Septembre 1907

III

Quelques mots encore, pour l'instant...

Ces jours-ci aura lieu l'ouverture du Parlement (nous avons montré ci-dessus d'où dérive ce que l'on nomme la représentation nationale), élu à la suite de la terrible répression des révoltes, afin d'aviser au mal dont il a été suffisamment témoigné que souffrait le pays.

Comme on a pu le constater jusqu'à présent, tous nos hommes d'Etat — depuis les nullités jusqu'aux sommités — de même que toute notre presse, sont enclins à croire que seule une question économique se pose, chez nous; que notre pays n'aurait autrement dit que des embarras d'ordre économique. Ce qui manquerait par conséquent à notre Etat, pour qu'il puisse bien se porter, ce serait seulement quelques réformes économiques... Il y a là de quoi s'étonner, vraiment ! Comment les gens ne se rendent-ils pas compte qu'il n'existe pas de plus grande duperie? Qui pourrait contester l'importance des questions économiques? Mais est-ce là ce dont il s'agit à présent?

Quelque nombreuses que soient les réformes que l'on fasse en cette direction, l'une plus ingénieuse, plus simple ou plus originale que l'autre, elles ne peuvent constituer que des palliatifs. Le mal dont souffre le pays subsistera — comme nous l'avons déjà dit — et suppurera d'autant plus fort qu'il aura été plus dissimulé. Le pays a besoin d'une réforme politique fondamentale. Plus même: si pour le moment l'état de ses intérêts matériels s'améliore et s'il se crée un équilibre provisoire, les besoins intellectuels et moraux n'en deviendront que plus impérieux et, par conséquent, s'exprimeront plus violemment. Car tout le mal provient uniquement d'une fausse organisation politique, qui n'est plus capable aujourd'hui de tenir debout, de notre déplorable système oligarchique, sans restriction de nombre, sans limitation de rangs, sans raison historique, sans traditions et sans possibilités de s'en créer à l'avenir; oligarchie ayant, en ce qui concerne la vie publique, les intérêts généraux de l'Etat, toutes les tares des oligarchies séniles et pourries et ne possédant aucun des mérites des oligarchies saines et solides.

Le pays a bien besoin, sans aucun doute, de nombreuses réformes économiques; mais les réformes économiques ce n'est pas notre oligarchie, telle que nous la connaissons, qui aurait l'intérêt et encore moins le pouvoir de

les accomplir tout d'un coup. Seul le pays lui-même pourrait les faire petit à petit selon ses besoins et ses intérêts. Il n'a besoin pour le moment que d'une seule réforme — et selon le mot d'un sage historien: « quand une réforme est devenue imminente, quand son heure a sonné, rien ne peut plus l'entraver, au contraire, tout concourt à sa réalisation ». Cette unique réforme consisterait en:

L'abolition du régime politique d'usurpation, la suppression du plus odieux des systèmes féodaux — système qui ne compte pas seulement les boyards et les petits boyards, mais aussi d'innombrables parvenus grands et petits — en même temps que l'affirmation du droit inaliénable de ce pays à décider de sa richesse et de son honneur, de son sort et de ses destinées selon la volonté de Dieu, et uniquement par la volonté du pays.

Tant pis pour quiconque, aveugle ou aveuglé, dupe des autres ou de soi-même, ne comprend pas cette suprême nécessité de l'existence de l'Etat roumain!

Ainsi donc, premier point: en voilà assez de cette caste de parasites, du sommet jusqu'aux ordures ! En voilà assez de ce régime inique de mamelouks ! En voilà assez de cet absurde anachronisme, de cette hybride Constitution de la noblesse hiérarchique qu'on devrait sensément et tranquillement reléguer aux archives.

Et après? Après, le peuple tout entier, appelé à exercer son droit sacré, *farà da se* . . . A lui ensuite de veiller à ses besoins, comme il l'entend et sous la garde de Dieu ! Et si pour l'instant il ne s'y entend pas encore assez, eh bien . . . qu'il apprenne à le faire ! Qu'il l'apprenne même au prix de peines et de sacrifices, comme l'a fait tout le monde civilisé ! Il a tout le temps devant lui: Dieu — son nom soit loué ! — n'a point fixé de limites à l'avenir.

. . . . . .

Du volume édité par les Méridiens-Editions en collaboration avec la Commission Nationale Roumaine pour l'UNESCO, 1962

FRIEDRICH BÖMCHES: 1907

LA VIE LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE

LIVRES

OVIDIU BÂRLEA: PETITE ENCYCLOPÉDIE DES CONTES ROUMAINS

ÉDITIONS SCIENTIFIQUES ET ENCYCLOPÉDIQUES

Tout récemment encore, le chercheur s'intéressant à la prose populaire roumaine ne disposait que de deux ouvrages de référence: « *Les contes roumains* comparés aux légendes antiques classiques et aux contes des peuples voisins et de tous les peuples latins », publié en 1895 par Lazăr Șăïneanu, et *Verzeichnis der rumänischen Märchen und Märchenvarianten* (Catalogue des contes roumains et de leurs variantes), d'Adolf Schullerus, paru en 1928. Șăïneanu avait écrit l'une des premières monographies-typologies des contes d'un peuple, cependant que Schullerus mettait à la portée du monde entier un catalogue systématique des contes roumains, glanés jusque dans la troisième décennie de notre siècle. Aucun de ces ouvrages n'a été dépassé jusqu'ici; les deux conservent la même utilité que le jour de leur parution.

Le troisième érudit à avoir apporté une contribution fondamentale à l'étude de la prose populaire roumaine, c'est Ovidiu Bârlea. Après de nombreux recueils de prose populaire provenant des principales zones folkloriques du pays, Ovidiu Bârlea a publié une monumentale collection en trois volumes (*Anthologie de prose populaire épique*, Bucarest, 1966), partiellement traduite aussi en allemand (*Rumänische Volksmärchen*, Düsseldorf, 1969, en collaboration avec F. Karlinger). Ovidiu Bârlea est également l'auteur d'importantes études concernant la méthode d'enregistrement et d'analyse de la prose populaire (1969), d'une monographie des contes de Ion Creangă (1967), de minutieuses recherches sur les genres de la prose populaire et sur le phénomène de la narration (1966). La *Petite encyclopédie des contes roumains*, récemment parue (478 p.), représente par conséquent le couronnement de son activité dans ce domaine.

La tendance à élaborer des dictionnaires et des encyclopédies concernant certains domaines de la culture populaire ou celle-ci dans son ensemble date déjà depuis assez longtemps. En Roumanie, Lazăr Șăïneanu rédige un « index folklorique » de sa grande monographie de 1895; ces dernières années, les Editions scientifiques et encyclopédiques ont commencé à préparer un dictionnaire général de la culture populaire. En Europe, nous connaissons un *Handwörterbuch des deutschen Märchens* (Dictionnaire des contes allemands), I, II, Berlin-Leipzig, 1930/1933 et 1934/1940, inachevé, ainsi qu'un commencement de *Handwörterbuch Sage* (ce dernier ouvrage ne figure pas dans la bibliographie citée par Ovidiu Bârlea). Ajoutons encore qu'à Göttingen, après des travaux préparatoires qui ont duré une vingtaine d'années, on élabore une *Enzyklopädie des Märchens* (Encyclopédie du conte), devant comprendre 10—12 volumes dont jusqu'ici n'ont paru que les deux premiers fascicules, cependant qu'à Fribourg se trouve en cours de parution un vaste ouvrage consacré aux légendes démonologiques d'Europe. L'encyclopédie d'Ovidiu Bârlea, déjà publiée, a donc la primauté sur le plan international. L'auteur a effectué des recherches dans toutes les langues largement usitées et dans les langues romanes; il possède une riche expérience de la collection et de l'étude de la prose populaire, et un inégalable amour pour la discipline qu'il illustre. A l'attachement sincère d'Ovidiu Bârlea pour les problèmes du folklore roumain, à sa passion pour la vérité scientifique, à son intuition profonde, à son exigence de savant nous devons aussi d'autres travaux, dont nous mentionnons: *Histoire de la science roumaine du folklore* (Bucarest, 1974), récemment couronnée par l'Académie de la

République Socialiste de Roumanie, ainsi que *les Problèmes de la typologie folklorique* (en collaboration avec D. Caracostea, 1971).

La *Petite encyclopédie des contes roumains* comporte 126 articles disposés par ordre alphabétique. Mentionnons tout d'abord les articles théoriques concernant l'origine du conte merveilleux (théories agnostiques, anthropologiques, indianistes, mythologiques, naturistes, oniriques, ritualistes) puis ceux qui portent sur les genres de la prose populaire: histoire d'animaux, conte féerique proprement dit, légende, récit, anecdote; les articles consacrés aux personnages des contes, aux êtres démoniaques, aux plantes, aux animaux, aux compétitions (de chant, de couture, etc.), aux épreuves (de courage, de sagesse, etc.), aux punitions, à l'étude et à la classification des contes, à l'expérimentation en matière de folklore, aux lois épiques, etc.

Chaque article est une petite monographie et concerne la totalité du matériel touchant le thème. L'étude des contes présente l'essentiel au sujet des premières attestations des contes, des plus importants recueils des différentes provinces, considérés au point de vue de la quantité, du style et de la mesure dans laquelle on s'en est servi dans les diverses monographies typologiques publiées à l'étranger. La classification des contes prend pour point de départ la classification logique (I. G. von Han, Litzica-Hasdeu, L. Şăineanu) pour arriver à la classification typologique du Finlandais Antti Aarne (1910), reprise à son compte, pour le folklore roumain, par A. Schullerus (1928) et enrichie ensuite par l'Américain Stith Thompson (1928 et 1961); les récits anecdotiques, qui avaient moins retenu l'attention de ceux-ci, ont bénéficié de classifications spéciales (Siegfried Neumann — 1963, ou Sabina C. Stroescu — 1969). L'article sur l'expérimentation folklorique présente les tentatives de savants tels que F. C. Bartlett (1920), A. Wesselski-G. Jungbauer (1931) et W. Anderson (1925, 1950) d'étudier les lois de la transmission orale de la prose populaire, le comportement de la mémoire, les limites de la stabilité des contes oraux; malheureusement, ces expérimentations ont été effectuées dans des milieux non folkloriques (élèves, étudiants). Ovidiu Bârlea leur ajoute les résultats de ses propres expérimentations, réalisées dans des milieux folkloriques: enregistrement répété du même conte fait par le même narrateur, enregistrement du même conte, fait par deux narrateurs différents qui le tiennent de la même source. L'auteur postule « une stabilité évidente du schéma épique, les seuls à varier chez les narrateurs successifs étant certains détails de localisation ». Dans la série des articles théoriques, remarquons encore le texte sur les lois épiques; après avoir exposé les résultats obtenus par Axel Olrik, Antti Aarne, Raoul Rosières, Arnold van Gennep, W. Anderson, l'auteur de la *Petite encyclopédie* apporte à ce sujet une précieuse contribution personnelle.

Les genres de la prose populaire (l'histoire d'animaux, le conte féerique proprement dit, la légende, l'anecdote, le récit) sont présentés sous forme de monographies; l'auteur indique les appellations roumaines et étrangères, puis examine la définition, l'ancienneté, le répertoire roumain, la composition, etc. Absolument remarquable est son assurance manifeste lorsqu'il présente le répertoire national des contes (le nombre des types, leur fréquence, etc.) avant la parution des typologies tant attendues du conte féerique proprement dit, des histoires d'animaux, de la légende — fait qui atteste la grande maîtrise avec laquelle il utilise toutes les sources, dans sa spécialité.

Par le truchement de bon nombre d'articles de l'encyclopédie, nous pénétrons dans le laboratoire même de la création populaire en prose: de la structure intérieure du conte, Ovidiu Bârlea fait remonter à la surface les schémas littéraires les plus fréquents des *situations* dans lesquelles sont mis les personnages: les *épreuves* (courage, sagesse, force, demande en mariage), avec indication des contes où elles figurent et citations à l'appui. Le groupe des articles traitant des *compétitions* (transport de l'eau avec un tamis, concours de chant, de couture, de vitesse, de danse, de mensonges, d'ingurgitation, de force, de faire peur, de filage) nous introduisent au cœur de la trame épique. Sont mis ainsi en lumière des clichés, des formules, des modèles — constantes de la prose populaire, issues de la mémoire du narrateur ou, plus exactement, du fonds traditionnel d'images, chaque fois que la situation relatée le réclame. Sur ces modèles s'articulent les contes; ils déterminent de nouvelles notions, ajoutent de nouveaux épisodes, conduisent à de nouveaux déroulements, marquent les étapes du récit. De cette même catégorie font partie les articles sur les personnages de la prose populaire — Făt-Frumos (littéralement: Beau-Garçon), Iléana Cosinzeana; les compagnons doués de pouvoirs surnaturels — Murgilă, le Dragon, les Jours saints, la Mère Dochia, Păcală, les saints, le Géant; il va sans dire que les personnages historiques, tels Horea, Avram Iancu, Negru Vodă, Tudor Vladimirescu, le Prince Cuza, sont également présents, les articles qui s'en occu-

pent mettant en relief le profond attachement des milieux folkloriques pour les grandes personnalités de l'histoire nationale, pour les héros qui se sont sacrifiés au service du peuple.

D'autres articles présentent les légendes des plantes, des oiseaux, des animaux, des insectes, etc. Très intéressant nous semble, par exemple, l'article intitulé *Pommier:* le pommier est considéré comme étant le soutien de la terre, toutes les eaux prennent leur source à son ombre, c'est en pommier qu'est transformé le héros du conte, la pomme est le prétendu médicament nécessaire à la mère qui souhaite la perte de son fils, elle peut ressusciter un mort ou lui rendre l'usage de sa voix, elle est le guide du héros, en pommier sont transformés les palais des Dragons, la pomme sert au choix du futur époux, les pommes d'or sont des éléments des épreuves de bravoure, le rameau de pommier facilite les couches, etc.

De par le grand nombre d'articles et la manière dans laquelle ils sont rédigés, l'ouvrage d'Ovidiu Bârlea constitue une bonne monographie de la prose populaire roumaine. Il ne faut pas oublier que cette encyclopédie n'a disposé que d'un espace typographique strictement limité et que l'auteur a été obligé d'opérer un tri sévère parmi les articles devant y figurer. Certains d'entre eux, en particulier du domaine des oiseaux, des plantes et des insectes, n'y ont plus trouvé place. Le lecteur aurait peut-être aimé y trouver aussi des articles tels que: malédiction, mort, interdictions, objets magiques, corne d'abondance, etc. Ceux-ci, à l'instar de bien d'autres, auraient pu trouver place dans une encyclopédie de plus grandes dimensions. C'est peut-être également à cause de l'espace trop restreint que l'auteur s'est strictement limité au domaine de la prose populaire, alors que certains thème ont des prolongements dans le domaine des croyances ou de la chanson et que le lecteur, semble-t-il, aurait souhaité voir continuer la présentation. Une nouvelle édition, augmentée, de cet ouvrage particulièrement intéressant serait d'une grande utilité; de toute façon, celui-ci se trouvera à la base des ouvrages similaires consacrés à la prose populaire européenne, qui pourront encadrer le matériel roumain dans celui général européen avec plus d'exactitude qu'ils ne l'ont fait jusqu'ici.

ION TALOŞ

SOLOMON MARCUS et collaborateurs: LA SÉMIOTIQUE DU FOLKLORE

ÉDITIONS DE L'ACADÉMIE

Lorsque l'on étudie le folklore, la recherche ne se borne pas au passé de l'art (en fait, une « préhistoire » de celui-ci) mais s'étend aussi à son avenir. Sans doute cette remarque impose-t-elle une argumentation qui dépasse les limites d'une recension, mais découle, d'une certaine manière, des résultats auxquels aboutit le livre dont nous parlons. En tant qu'objet possible de l'esthétique, le folklore a produit maintes révélations (concernant les représentations naïves, les hypostases du fantastique, les formes fixes et celles de la typologie, les unités syncrétiques de l'art, etc.) et il est probable qu'à la suite des révélations qu'apporteront à leur tour, de leurs points de vue, d'autres disciplines (la sociologie, la psychologie, l'anthropologie, etc.), l'esthétique s'en reviendra au folklore non seulement dans l'esprit de la tradition thématique de la discipline, mais aussi par esprit de synthèse.

La Sémiotique du folklore réunit principalement des applications de linguistique mathématique. Son objet est plus général que ne l'annonce le titre — puisqu'il s'étend aux problèmes de poétique mathématique et de mythologie; quant aux implications sémiotiques, elles sont suivies au niveau des signes de l'analyse mathématique plutôt qu'à celui des signes constitutifs du folklore. Ainsi donc, elles le sont au niveau du métalangage. C'est ce que le professeur Solomon Marcus, le coordonnateur de l'ouvrage, et dont la contribution au développement contemporain de la poétique mathématique est bien connue, explique dans ses remarques méthodologiques introductives. Il cite la définition du signe telle que la donne Peirce (« something which stands to somebody for something in some respect or capacity ») et il est évident que « les éléments soumis à l'analyse », c'est-à-dire les distance entre les variantes (aspect relationnel), la stratégie de la rime, les

phénomènes répétitifs (et le caractère d'invariance de certaines structures), les mécanismes généraux (plus exactement les prolongements paradigmatiques et syntagmatiques) et « les éléments pour lesquels ils s'avèrent demeurer sur place », se trouvent en une relation de métasémiotique (« signes des signes », signes de la grammaire des signes). De toute évidence, le livre est lu différemment par les folkloristes — qui veulent voir si les méthodes proposées conduisent à des résultats nouveaux ou ne font que confirmer ce que l'on sait (ou que l'on suppose), par les linguistes et les mathématiciens. et autrement encore par les esthéticiens ou les sémiticiens. Tout l'ouvrage, d'ailleurs, part des prémisses d'une autre lecture du folklore que celle du lecteur non-spécialiste et, en général, des prémisses d'une autre lecture de la littérature, de quelque genre qu'elle soit. « Il se peut que le fait le plus difficilement acceptable dans cette manière d'aborder le sujet, ce soit que les invariants ressortant de l'analyse et la grammaire construite sur leurs fondements ne sont plus associés à la structure narrative comme telle, mais à une certaine lecture de cette structure, et que donc, ils ne sont plus immanents au texte, puisqu'ils expriment un rapport entre le texte et le lecteur. En fait, cette façon de poser le problème conçoit la lecture d'un texte littéraire comme une fonction qui associe, à chaque couple formé par un lecteur et un intervalle de temps adéquat, une certaine grammaire au moyen de laquelle ce lecteur réalise son espace de lecture » (p. 15).

A cet égard, le paradoxe de l'ouvrage consiste en ceci que la rigueur de la lecture spécialisée (en l'espèce, mathématique) rend évidente l'idée de la lecture créatrice. Celle-ci prolonge en tous sens l'espace idéal de la fiction. Ainsi, par exemple, le prolongement syntagmatique représente une possible continuation « vers le haut et vers le bas », au moyen d'un déroulement imaginaire, antérieur et ultérieur ; de même, « à droite et à gauche », il y a des alternatives, des variantes qui se déduisent du modèle du texte. En termes de sémiotique, nous avons affaire à des règles d'association des signes et à la structure de ces règles, que le lecteur découvre progressivement et qu'il utilise lui-même, sans les expliciter, soit dans une lecture immédiate (qu'il situe dans le « cadre » de ses découvertes — processus typique d'adjonction), soit dans les lectures suivantes, soit enfin dans la manière dont il devient lui-même porteur d'une variante littéraire comprimée. Il est connu que la psychosociologie de la consommation artistique met cette tendance en évidence. « Les séquences-événement » (ce qui se passe), où le segment peut se confondre avec la signification, et « les séquences-narration » (comment cela se passe) que les auteurs des études utilisent dans leurs recherches, ressemblent au modèle des digests (imprimés ou devenus scénarios de télévision). Elles aident à dégager des « marques » sémantiques d'un caractère très général, liées à la typologie des situations qui se succèdent dans le cadre du conte » (p. 117). En fait, nous pensons que c'est là, au point de vue de l'esthétique, la principale qualité de l'ouvrage: celle d'essayer de « concilier le principe de la polysémie du texte littéraire et les exigences d'une analyse scientifique de ce texte » en appliquant la méthode des grammaires génératives (de type Chomsky) à l'étude de la polysémie. L'étude concernant la *Grammaire du conte folklorique* de Stanca Fotino et Solomon Marcus propose diverses applications qui mettent en évidence aussi bien les conclusions concernant directement le folklore (récurrences qui se reflètent dans la complexité des contes, dans la structure grammaticale profonde, et aussi dans l'ambiguïté de la signification) que certaines autres, qui sont du ressort de la linguistique (le répertoire des types génératifs). Cependant les conclusions propres au domaine de l'esthétique ou de la sémiotique ne sauraient manquer non plus. Le dégagement des invariants et la présentation des règles combinatoires mènent directement à la problématique de l'acte de création et à ses mécanismes intimes. Au fond, imaginer des possibilités de continuation *(Deux possibilités de poursuivre le conte de « l'Enfant orphelin »)* ou des alternatives *(Une alternative en général au conte de « l'Empereur auquel on a volé une bague»)* signifie conduire l'analyse esthétique à une hypostase que l'esthétique informationnelle a anticipée et qui est précisément celle de la création. Sans doute, la génération sur calculateur que Abraham Moles a eue en vue est-elle d'une autre qualité — d'une autre productivité, dirions-nous, pour employer un terme plus précis — mais en essence dégager les grammaires génératives revient à découvrir l'algorithme du conte. Ce n'est pas par hasard que les auteurs ont choisi le folklore comme objet d'étude. A l'œuvre littéraire unique, ils ont préféré la réalité littéraire de l'existence en dix, en cent et même en mille variantes.

Un autre domaine encore de l'esthétique pourrait profiter des résultats présentés dans cet ouvrage: celui de l'axiologie. Deux chercheurs (Tudor Bălănescu et Ion Rădoï) s'occupent du problème consistant

à hiérarchiser les variantes de certaines ballades; il s'agit en l'occurrence de *Mioritza* et de *Maître Manolé*, qui occupent une place centrale dans la culture roumaine et dont ils apprécient le degré d'apparentement structural et sémantique, fondé en général sur la théorie des graphies. Il s'agit, en essence, d'établir le degré de dépendance des variantes en se fondant sur la théorie plus générale de la ressemblance entre les objets. Les conclusions immédiates (la classification met en évidence la priorité de la variante de Vasile Alecsandri pour ce qui est de *Mioritza*, mais aussi l'exagération de son intervention dans le cas de la ballade de *Maître Manolé)* intéressent les folkloristes et peuvent leur fournir des suggestions. Toutefois, elles concernent aussi les esthéticiens. Il est par conséquent possible — et même nécessaire — que les débats arbitraires sur la circulation des motifs et sur la ressemblance des œuvres (éloignées dans le temps ou dans l'espace) fassent place à une analyse rigoureuse.

Enfin il nous paraît utile de discuter aussi de la perspective d'un ouvrage de ce genre. Bien que « constituant le premier essai mondial d'appliquer les méthodes de la théorie des langages formels à l'étude de certains problèmes fondamentaux du folklore » (préface du professeur Solomon Marcus), il s'inscrit dans une bibliographie suffisamment riche, ayant pour prédécesseurs les formalistes russes et les structuralistes. Le concept implicite de « littératurité » — sur lequel il est travaillé — définit la qualité au moyen de laquelle se différencient deux textes, l'un banal, l'autre relevant de l'esthétique. La littératurité du folklore en est une à part et permet de séparer l'œuvre et son créateur, tout au moins du fait que le folklore a un conditionnement d'œuvre anonyme. En ce qui concerne la littérature « cultivée », les choses sont moins simples, les prémisses de l'analyse concrète-historique postulées par l'esthétique marxiste devant être mises en valeur d'une manière spécifique à la méthode d'analyse proposée. En tous cas, l'audience de ce livre s'explique aussi par le fait que le besoin de la perspective dialectique ne s'y satisfait plus d'apparences, mais propose des résultats conformes à la dialectique intime de l'œuvre d'art et de l'acte de création. Les méthodes exposées (ainsi que celles d'autres auteurs) n'épuisent pas ce que l'on a appelé « l'effet littéraire » et n'aspirent pas à la découverte de l'ineffable. Mais elles mettent en évidence des facteurs, les uns d'ordre, les autres d'écart de la norme, qui expliquent un peu de l'acte de création, un peu de l'œuvre, un peu de son fonctionnement dans le temps (voir l'idée du caractère, processuel de la connaissance). La critique doublant en fait la lecture littéraire (qui demeure la lecture dilettante, quel que soit le niveau du dilettantisme) par une lecture littérale (de spécialité, quel que soit le niveau de la spécialisation, mais jamais contre elle !), définit « le champ idéologique» de l'œuvre (dans le sens donné par Umberto Eco) et n'est pas — ou plutôt ne devrait pas être ! — uniquement réaction mais aussi — et même avant tout — connaissance. Il ne s'agit pas pour nous d'ouvrir ici une polémique, même tangentielle, avec ceux qui nient la fonction cognitive de la littérature en général, et de la critique en particulier; le livre publié par les soins de Solomon Marcus et par lequel s'affirment de nouveaux noms de chercheurs et de nouvelles hypothèses de recherche de la littérature et de l'art à l'aide de méthodes synchrones à l'esprit de l'époque, est tout au moins l'expression d'un optimisme cognitif.

MIHAÏ NADIN

LE MAÎTRE MANOLÉ EN ÉDITION PLURILINGUE

ÉDITIONS ALBATROS

Cette édition (roumaine; française — Veturia Drăgănescu-Vericeanu; anglaise — Dan Duțescu; allemande — Alfred Margul-Sperber; russe — M. Svetlova; espagnole Maria Teresa Léon et Rafael Alberti) de l'une des plus représentatives parmi les ballades populaires roumaines: *Meșterul Manole — Le Maître Manolé* reproduit la ballade dans la version qu'en a publiée pour la première fois, en 1853, Vasile Alecsandri, le grand poète épris de création populaire; elle a paru par les soins de Zoé Dumitrescu-Bușulenga, professeur d'Université qui en a d'ailleurs rédigé la préface, sa présentation artistique en tout point exceptionnelle étant due à Emil Chendea qui a réalisé aussi, il y a quelques années et avec le même raffinement, la présentation graphique d'une autre célèbre ballade roumaine, *Mioritza*, également en édition plurilingue.

En tant que thème folklorique, le mythe selon lequel un être vivant doit être emmuré dans les fondations d'un édifice pour en assurer une magique solidité est très répandu en Europe, surtout dans la zone du sud-est. Il s'avère cependant que la coutume d'emmurer remonte à une époque beaucoup plus ancienne que celle où l'on en a consigné les premières transfigurations poétiques. Nous pouvons lire dans un ouvrage érudit de folklore comparé (Ion Taloș, *Le Maître Manolé, contribution à l'étude d'un thème de folklore européen*, Editions Minerva, Bucarest, 1973) que l'on avait coutume d'emmurer un être humain vivant dans une construction en cours, quelque deux mille ans et plus avant notre ère, coutume que l'on trouve entre autres chez les Phéniciens et les Carthaginois.

Les notes que voici n'ont nullement l'intention, d'ailleurs, de commenter la ballade du point de vue historique, thématique ou mythologique. Il est difficile d'apporter quelque chose de nouveau dans une discussion dont la bibliographie est aussi vaste. Nous nous contenterons donc de consigner que la recherche comparée a établi sans conteste la supériorité artistique des variantes roumaines sur les nombreuses matérialisations poétiques du thème du sacrifice, parues dans d'autres zones de la culture européenne. Dans l'ouvrage susmentionné, Ion Taloș fait à ce sujet une assertion intéressante. « Il semble que l'on n'ait pas suffisamment souligné le lien qui existe entre la supériorité artistique des variantes roumaines et l'inégalable beauté du Monastère des bords de l'Argeș. (C'est, dans la ballade, l'édifice exceptionnel, symbole de toute œuvre de génie, bâti par Maître Manolé et qui exige, pour durer, que s'y incorpore une vie humaine.) Nous pensons que cette localisation, qu'Alexandru Odobescu considérait audacieuse, mais agréable au peuple, a permis au poète populaire roumain de dépasser ce que nous pourrions appeler la phase ethnographique de la ballade. En effet, les variantes grecques, localisées d'habitude à un pont, les variantes bulgares, localisées à des édifices moins importants ou les variantes roumaines de Transylvanie, ne comportant en général aucune localisation, restent le plus souvent confinées au fait ethnographique, alors que certaines variantes roumaines ou serbo-croates atteignent à l'art véritable ». (œuvre citée, p. 8).

Examinons un peu la ballade de *Maître Manolé* dans ce qu'elle renferme d'art, en laissant de côté toute référence à sa genèse et aux étapes de sa formation. Les événements que le poète populaire narre en des vers d'une simplicité classique sont peu nombreux. Le long de l'Argeș, Negru Vodă*) recherche avec neuf «maîtres maçons» que conduit Manolé, l'endroit le plus indiqué pour y construire un monastère. Un berger, qui joue le rôle du conseiller des contes, le mène en un lieu où se trouvent les ruines d'un ancien édifice. Les maçons se mettent à l'œuvre. « Tous se dépêchaient, / Les cordes tendaient, / L'endroit mesuraient, / Des fosses creusaient, / Sans cesse travaillaient, / Le mur élevaient, / Mais ce qu'ils œuvraient, / La nuit s'écroulait ». Ainsi donc apparaît l'effet d'une obscure damnation, que les maçons ne peuvent contrecarrer que par un sacrifice humain. Dans un rêve, Manolé apprend qu'ils ne viendront à bout de leur tâche qu'au prix du sacrifice de la première femme, épouse ou sœur, qui viendra vers eux. Or, c'est sa propre femme, Ana, qui paraît. Manolé invoque un miracle: « Lui quand il la vit, / Son cœur se rompit, / A genoux tomba, / En pleurant cria: / «-Bon Dieu, je demande / Une pluie écumante, / Que des ruisseaux coulent / Les eaux montent en houle / Montent et ruissellent / Et arrêtent ma belle, / L'arrêtent et la poussent / Chemin qu'elle rebrousse ». Mais rien ne peut arrêter cette femme dévouée qui s'avance vers l'accomplissement de son destin tragique. Ana parvient aux murs du monastère et Manolé tient sa promesse. Le point culminant de la ballade est marqué par les plaintes de la femme sacrifiée « — Manolé, Manolé, / Toi, Maître Manolé ! / La muraille m'étreint / Et ma vie s'éteint ». Ainsi la construction du monastère s'achève et Negru Vodă demande aux maîtres maçons s'ils sont capables d'élever un autre édifice, plus beau encore. Comme ils se vantent de le pouvoir, le prince décide de détruire tout ce qui a servi à l'érection du monastère, et de sacrifier ceux qui l'ont construit: « Le Prince écoutait, / Il réfléchissait, / Puis il commandait / La charpente qu'on casse, / L'échelle qu'on défasse, / Et les dix maçons, / Maîtres et compagnons, / Qu'on les abandonne, / Pour pourrir, ordonne / Sur le faîte du toit, / Sur les restes de bois ». Les maîtres maçons tentent de sauver leur vie, tels des Icare « Et ils se taillaient / Dans du bois léger / Des ailes pour voler », mais ils tombent et s'écrasent sur le sol. Manolé saute le dernier et meurt lui aussi. Au point même de sa chute, se forme un puits: « Où il arrivait / Qu'est-ce qui se passait? / Un puits se creusait, / Qui peu d'eau avait, / Un peu d'eau salée, / De larmes arrosée ».

---

*) Negru Vodă = le Prince Noir. Nom de Radu I, premier souverain de la Valachie

Dans le sacrifice consenti par Manolé, celui de sa femme et de l'enfant qu'elle portait dans son sein, l'interprétation unanimement acceptée voit un mythe de la création. Pour construire quelque chose de durable, dit ce mythe, dans la langue lente et pleine de saveur du temps jadis, l'homme doit renoncer à soi-même, s'allumer et brûler comme un météorite.

Cette idee généreuse, profonde et humaine, a d'ailleurs assuré au thème de Maître Manolé une vaste diffusion, qui va des temps les plus reculés jusqu'à de remarquables réalisations littéraires, plastiques ou musicales des temps modernes ou actuels. Ainsi donc, mythe de la pérennité du génie humain, il est devenu à son tour un symbole de la permanence.

VOÏCU BUGARIU

FOLKLORE HONGROIS DE ROUMANIE

ÉDITIONS KRITERION

Parmi les livres parus en hongrois aux Editions Kriterion, éditions consacrées à la publication d'œuvres originales et de traductions dans les langues des nationalités cohabitantes de Roumanie, une place de choix est réservée aux recueils de poésie populaire. Sans ignorer les sélections et les études plus anciennes, et d'autant moins celles qui ont paru dans les années 50 et 60, il faut dire que les Editions Kriterion ont poursuivi dans ce domaine une action systématique. Ainsi, dès l'année de leur fondation (1970), elles ont inauguré, avec le volume *Balladák Könyve* (Livre des ballades), une importante collection presque unique en son genre. Résultat de la longue activité de folkloriste de Zoltan Kallos, cet ouvrage a imprimé un véritable essor à l'étude du folklore hongrois de Roumanie, contribuant en même temps à la diffusion du genre dans tous les milieux. Dans son étude introductive, Attilla T. Szabo constate d'ailleurs que chacune des 259 ballades, chansons balladesques et 8 variantes de contes que renferme le recueil (dont 162 accompagnées de musique) représente un matériel inédit: « Par conséquent, avec ce *Livre des ballades*, l'auteur ajoute aux ballades déjà publiées, un plus grand nombre de ballades avec leur mélodie et de pièces balladesques que nous en avaient fait connaître tous ses prédécesseurs. » Un second volume monographique paraît aux Editions Kriterion en 1973, sous le titre de *Haromszéki Balladak* (Ballades du département de Covasna); il contient le matériel recueilli par le professeur de littérature Ernö Albert de la ville de Sfîntul Gheorghe et par ses élèves, matériel accompagné d'une étude introductive et de notes rédigées par le savant folkloriste József Faragó. Le dit volume est le fruit d'une quinzaine d'années de recherches et constitue le plus ample ouvrage en langue hongroise de ce genre paru jusqu'ici: sur les 900 pièces recueillies, il comprend 425 ballades, plus 59 mélodies. Deux ans plus tard, Janos Raduly fait à son tour monter le nombre des recueils de ballades en publiant, en 1975, le volume intitulé *Kibédi népballadak* (Ballades populaires de Chibed) qui renferme également du matériel musical. Les 155 ballades reproduites, leurs commentaires ainsi que la liste des pièces recueillies mais non publiées attestent la richesse et la vitalité du patrimoine de ce village sis au bord du Mureş et mentionné dans les documents dès 1499. Après le *Livre des ballades*, qui connut un grand succès, Zoltan Kallos fait paraître, en 1973, sous le titre *Uj guzsalyam mellett* (Près de ma quenouille) un autre beau volume comprenant des pièces du répertoire, trié, d'une informatrice d'un village de Ciangăi*, en Moldavie. (Une femme de 76 ans, connaissant 163 chansons qui totalisent 3.786 vers). L'année 1974 marque la parution d'un recueil fondé sur de récents résultats de l'étude du folklore hongrois de Roumanie. Il s'agit de *Romániai magyar népdalok* (Chansons populaires hongroises de Roumanie), volume élaboré par Janos Jagamas et József Faragó. Les 350 chansons populaires qui y figurent ont été choisies parmi les près de 10.000 pièces recueillies dans un intervalle de sept ans (1949—1955). Au point de vue géographique — précisent les auteurs — le recueil représente environ deux tiers des zones habitées par la population hongroise de Roumanie, et notamment les zones de Satu Mare, Bihor, Sălaj, des Călăţele et de la plaine transylvaine jusqu'à la zone habitée par les Szeklers et les Ceangăi de la vallée du Ghimeş (Moldavie). Les auteurs du recueil, dédié à la mémoire des compositeurs Béla Bartók et Zoltán Kodaly, lesquels ont, comme on le sait,

*) Ciangăi, nom donné en Moldavie aux Hongrois qui s'y établirent au début du XVe siècle

abondamment utilisé des sources folkloriques roumaines et hongroises, se sont guidés dans l'organisation du volume sur les principes élaborés par ceux-ci. A la base de la sélection et de la systématisation ils ont placé la mélodie. Toutes les pièces du volume appartiennent à la musique populaire vocale; sur les 350 mélodies publiées, 304 représentent l'ancien style de la musique populaire hongroise, et 46 le style nouveau.

Les Editions Kriterion n'ont pas non plus négligé la publication de la prose populaire. Une considérable activité a été déployée, et l'est encore, dans le domaine des recueils de contes, par l'écrivain Olga Nagy. Longtemps collaboratrice de l'institut de folklore de Cluj, et ayant publié en cette qualité, chez différents éditeurs, de nombreux recueils de folklore, chercheur et théoricien du conte, appréciée également au-delà des frontières, elle a réuni ses synthèses dans le volume *Hosök, csalökäk, ördögök* (Héros et dragons) — 1974. Son dernier recueil, de grande portée, *Széki népmesék* (Contes populaires de Sic) — 1976 comprend 91 des 790 contes et historiettes qu'elle a recueillis au cours de trois décennies d'activité.

Parmi les livres parus aux Editions Kriterion se trouvent aussi les ouvrages de certains ethnographes qui s'intéressent à l'art populaire. Le livre signé par Karoly Kos, *Népalet ás néphagyomány* (De la vie et des traditions du peuple), 1972, comprend dix études ethnographiques, qui enregistrent de nombreux aspects — jusqu'ici non examinés — de l'ethnographie matérielle du peuple roumain et des nationalités cohabitantes. En 1972 est également sorti de sous presse le volume de Zoltán Banner: *Csillagfaragók* (Art populaire, peintres naïfs). Dans un ouvrage collectif d'études paru en 1972, Károly Kós, Judit Szentimrei et Jenö Nagy présentent l'art populaire de Caşin, sous le titre de *Kászoni székely népmüvészet*. Les mêmes auteurs publient en 1974 le volume *Szilágyság magyar népmüvésjet* (L'art populaire hongrois de Sălaj). Les deux ouvrages ont la même structure, présentant, pour chacune des régions étudiées, l'architecture populaire caractéristique, les maisons, les intérieurs, le mobilier, les tissus et les broderies, les costumes, etc. Richement illustrés, ces volumes sont devenus des « manuels » utiles non seulement aux spécialistes mais aussi à tous ceux qui, s'intéressant à la vie populaire, étudient son histoire, différenciée selon les régions.

Fidèles à leur projet de cultiver les relations roumano-hongroises, les Editions Kriterion patronnent aussi l'œuvre de traduction du folklore roumain en langue hongroise. Je me rapporte surtout à une initiative unique en son genre à bien des égards: la parution de 5 volumes de ballades populaires roumaines dans la traduction du poète Jenö Kiss, avec une préface de József Faragó et des illustrations exécutées par le graphicien Sándor Plugar. Précédant ce recueil — délectation de l'esprit aussi bien que de la sensibilité — un premier ouvrage avait paru en 1960, aux Editions de la Jeunesse, intitulé *Legszebb román népballadák* (Les plus belles ballades populaires roumaines), élaboré également par József Faragó et traduit par une équipe de traducteurs. La beauté et la richesse des textes qu'il comprenait ont inspiré l'idée de ces 5 volumes, qui ont été réalisés au fur et à mesure. Le premier, *A bárányka* (L'agnelle), paru en 1963, contient 30 ballades. En 1969 paraît un second volume, *Novákékrol szól az ének* (La chanson des Novac), renfermant 19 des plus remarquables ballades populaires héroïques roumaines. Si ces deux premiers volumes ont paru par les soins des anciennes Editions Littéraires, le troisième, *Szarvasokká vált fiák* (Les Fils de cerfs), comprenant un choix de 68 noëls, a été publié sous les auspices des Editions Kriterion, qui ont pris pour modèle les volumes antérieurs, afin justement de ne pas troubler l'unité de conception et de traduction de l'ensemble. En 1974 paraît le quatrième volume, *Márk vitéz* (Marc le brave — Ballades populaires de Petrea Creţul Solcan), qui réunit 18 des 32 ballades et poésies diverses composant le répertoire (19.000 vers !) de Solcan, le célèbre chanteur de ballades de Brăila. Le dernier volume est sorti de sous presse en 1976, sous le titre de *Három testvér, kilenc sárkány* (Trois frères — neuf dragons, Ballades fantastiques roumaines) et contient 821 textes. Tout en précisant que les cinq volumes réunissent plus de 150 ballades et noëls totalisant 25.000 vers, citons, en vue d'une caractérisation globale de la sélection, une appréciation faite par József Faragó en personne: « Au point de vue quantitatif, la présente sélection supporte la comparaison avec les plus vastes épopées populaires d'Europe et, sans aucun doute, offre une image réelle, véridique, de la beauté et de la richesse du patrimoine des ballades roumaines (. . .). Les données sont éloquentes: de toutes les langues du monde, c'est en hongrois qu'a été traduit le plus grand nombre de ballades populaires roumaines; de toutes les littératures du monde, c'est dans la littérature hongroise qu'elles ont vraiment trouvé un second foyer ».

Nous ne saurions clore cette présentation des ouvrages de folklore — roumain

aussi bien que hongrois — publiés aux Editions Kriterion sans souligner une fois de plus l'apport de ces Editions à la cause de la connaissance réciproque et de la fraternisation de la culture du peuple roumain et de celle des nationalités cohabitantes, à la cause, en dernière analyse, de leur commun idéal humaniste socialiste.

JÓZSEF BALOGH

ŞTEFAN AUGUSTIN DOÏNAŞ: LA SAISON DISCRÈTE

ÉDITIONS EMINESCU

Ştefan Augustin Doïnaş, l'un des téméraires classicisants de la poésie roumaine, débute en 1939 dans « Jurnalul literar » (Le Journal littéraire) de l'illustre critique George Călinescu, et six ans plus tard son manuscrit *Alphabet poétique* lui vaut le prix « Eugen Lovinescu ». Mais ce n'est que de 1964 que datent ses premiers recueils de poésies, parmi lesquels nous citerons: *le Livre des marées, l'Homme au compas, la Descendance de Laokoon, Hypostases;* ce dernier ouvrage est sélectif et il s'en dégage, comme note prédominante, la perfection de la forme jointe à la froideur apparente du sentiment. Les écrits de Doïnaş se placent d'ailleurs sous le signe d'un intellectualisme raffiné, sous celui de la logique et de la raison exacte, mathématique. C'est à la culture et au cérébral que s'adresse sa poésie. De formation à la fois française et allemande (il a excellemment traduit Valéry et Rilke), Ştefan Augustin Doïnaş a cultivé une poésie où la ballade, l'élégie, la parabole forment un tout harmonieux.

La Saison discrète ne dément qu'en apparence la formule à laquelle le poète a été fidèle tout au long de trente années et plus de poésie. Structurant son livre en trois chapitres: *Cérémonies, Un dialecte des formes, Né en Utopie,* il expose ses réflexions soit sur les sens de la création et de la condition de la poésie, soit sur l'essence de l'univers et le destin de l'être lyrique. Avec son poème hymnique *la Cérémonie matutinale de la vue,* le premier du recueil, le poète laisse une fenêtre ouverte sur le monde intérieur, ennoblissant l'œil d'attributs d'exception; dans *Possédée par la rosée* l'idée, comprimée, est la même, la vue étant dotée de douleur, d'envol, d'illumination. Le poète se veut même visionnaire et entrevoit au-delà de la paupière « ce qui se trouve derrière les heures/ le paysage secret, la dentelle de sommeil lessivé ». Devant la mort, il éprouve un sentiment de pétrification, un sentiment statique, de calme crépusculaire *(Arabesques mortes)* ou de détachement total *(Il arrive la même chose).* Il nous semble parfois parcourir avec lui, comme à la fenêtre d'un Orient-Express, de curieuses notations sur la mort: « L'aïeule sent son cœur dans les nues/ De grandes lignées de bougies vont et viennent ».

Lyrique et lucide, la contemplation a chez Doïnaş quelque chose de rigide et de statuaire. Les heurts verbaux, les métaphores insolites, toute l'alchimie de l'image donnent parfois l'impression d'un tumulte de sensations, de véritables « galas » sensoriels. C'est ce qui arrive lorsque le poète nous fait pénétrer dans un monde étrange d'ombres et de lumières, dans un monde de vert, de rouge, et de rose, d'une richesse chromatique quasi-impressionniste, mais dans des tonalités légèrement mélancoliques. Les verts traversent le recueil en toutes sortes de nuances, allant du « vert de la jeunesse » au « vert fruste de la robe », du « vert-grisâtre des saisons » à « l'air vert »; le rouge est fondu dans l'abstraction, « les secondes sont rouges », « les signes du zodiaque sont rouges », alors que l'extase est « rose-blanche ». Il y a aussi toute une chromatique cubiste asservie à la méditation du poète, le poème étant considéré, cette fois, sous des angles divers: sommation de la lecture, billet de loterie gagnant, poème tué par la lecture ou dialecte des formes (ce sont là aussi, notons-le, quelques titres). Au fond, parfait constructeur de formes, le poète aspire à une communication magique, laquelle, ainsi qu'il le dit explicitement, pourrait suppléer aux discontinuités du réel: « La profondeur et le vide, attributs naturels/ des formes — comment le poème les perdrait-il), dialecte remplacé par des moules bavards » *(le Poème comme dialecte des formes).* Sous un angle différent, l'idée est reprise dans *le Poète,* pièce anthologique qui définit le créateur comme « être-fumée, être-vent / pareil au parfum ». Là et comme dans beaucoup d'autres poèmes, les mots subissent maintes métamorphoses avant de trouver leur expression ultime, cristallisée, car pour Ştefan Augustin Doïnaş la poésie n'est rien d'autre que le beau élaboré, le beau solennel, le beau parfait.

MARTA CUÏBUŞ

GEO BOGZA: LE LIVRE DE L'OLT

ÉDITIONS EMINESCU

Si l'ombre d'un doute persistait encore sur l'essence de la littérature de Geo Bogza, *le Livre de l'Olt*, point crucial dans l'évolution de l'écrivain d'avant-garde qu'il fut au temps de sa jeunesse, la dissiperait définitivement. Le sujet même du livre: la célébration des éléments de la nature, devenue une constante dans ses écrits, — n'est pas conforme aux canons citadins du modernisme. Plus décisive encore que la fascination de la nature s'avère la représentation anthropomorphique du cosmos. Dans le plus pur esprit homérique, les forces de la nature ne sont pas seulement animées du souffle d'une vie féconde, mais encore leur action toute entière a-t-elle un déroulement biographique. La rivière de l'Olt devient un personnage que l'on voit passer par toutes les phases intermédiaires de l'adolescence, de la jeunesse, de la maturité et de la vieillesse. Ses âges sont appelés degrés, terme spatial interprété temporellement, car chaque pas dans le cosmos — jaillissement des sources, perforation du ou des monts rencontrés sur la route, écoulement à travers la plaine, cours tumultueux ou lent des eaux — symbolise aussi une marche en avant dans le temps ou plus exactement, une victoire sur la durée.

Fabuleux, par ses dimensions et sa continuité, l'Olt est cependant un héros épique, par le dramatisme de sa présence au monde. Les aspects qu'il revêt sont autant d'aventures, autant d'âpres combats avec les obstacles francs ou dissimulés que toute forme vivante doit surmonter pour durer. Pareillement, les paysages paisibles, étapes de suspension du tumulte des eaux, correspondent, dirait-on, aux temps de repos d'un soldat — instants savourés comme de simples mais grandioses voluptés et aussi de sages réflexions et interrogations.

Ces luttes terribles, ces batailles de géants alternent, sur la scène du livre, avec de magnifiques paysages, chargés d'une véritable magie visuelle et auditive. Cette cadence binaire, ce rythme intérieur de flux et de reflux ou de tension et de détente, propres à la facture classique, se maintient dans les épisodes ou, pour rester dans la note d'épopée du livre, dans les chants réservés aux habitants des bords de l'Olt. Mineurs et paysans, ouvriers des carrières de pierre, flotteurs sur les trains de bois, ce sont là des hommes et des femmes engagés, comme les eaux, dans un perpétuel combat avec la nature. Leur travail, façon pour eux d'affronter leur destin, d'autant plus dur qu'il se déroule dans des conditions sociales hostiles (le livre, réédité, a été écrit en 1945, l'une des dernières années de l'ancien régime) n'a cependant annulé en eux, au contraire, ni le potentiel héroïque — un héroïsme anonyme — ni le sentiment d'être les maîtres, en droit, du pays, ni les ressources de beauté. Groupes d'hommes fouillant les entrailles de la terre, longue file de paysans, silhouette isolée d'une femme apportant la nourriture, ces personnages ont soit l'âpre noblesse des statues archaïques, soit le raffinement des visages longuement ciselés par le sculpteur invisible, le même pour les éléments et pour les hommes et qui a pour nom: le Temps.

Par le gigantisme romantique de la vision, par la facture à la fois classicisante et baroque du style, *le Livre de l'Olt* a fait voir aux critiques en Geo Bogza un Calistrat Hogaş contemporain. Bien qu'indiscutables, leurs affinités n'excluent nullement des différences significatives. Erudit épris de références liversques et conteur ayant le goût du pittoresque, des digressions et des circonstances anecdotiques, Hogaş possède de nombreux compartiments dans son sac de chemineau livré aux hasards de la route. Geo Bogza, lui, tend avec ténacité vers un seul objectif, plus vaste que celui qu'il déclare. Ce n'est pas l'Olt, vu comme un Mississippi ou un Amazone dans un décor aussi universel que roumain, mais la matière ou le monde en couches, en enfantement qui «l'obsèdent». Puis la phrase arborescente, largement scandée, la tonalité toujours grave de la voix, l'allure d'officiant, de prêtre d'un rite de la nature, rendent solennel chacun de ses gestes. Quant au culte systématique du sublime et au registre très haut du style, ils lui confèrent cette note de dernier représentant de l'art oratoire de notre littérature. Ce sont là des particularités qui situent Geo Bogza au-delà de Calistrat Hogaş, près des romantiques Nicolae Bălcescu et Aleco Russo. *Le Livre de l'Olt* étant un *Cantique de la Roumanie*, l'auteur prend place dans la famille des écrivains portés par le souffle torrentiel d'une idée, d'une passion, ou, comme c'est le cas ici, d'une vision cosmique.

MIHAÏL PETROVEANU

DAN GRIGORESCU:
ORIENTATIONS DANS LA POÉSIE DU XXe SIÈCLE

ÉDITIONS EMINESCU

Conscient de la difficulté d'offrir une histoire complète et définitive de la poésie contemporaine — phénomène complexe et, sous certains aspects, encore assez diffus — Dan Grigorescu précise, dès le début, que tel n'a pas été son objectif et qu'il a eu pour but de « proposer, sous une forme largement accessible, les prémisses d'une méditation sur la poésie qui, du fait qu'elle exprime notre siècle, nous exprime parfois nous-mêmes ». Il est évident que la poésie de notre siècle se refuse à être encadrée dans un vaste courant unique ou même dans un état d'esprit général comme au Siècle des Lumières ou à celui du classicisme. Dans cette situation dominée par une extrême diversité — nous montre l'auteur — les travaux intégrateurs, systématiques, sur le phénomène poétique sont rares, les cours et les traités d'ensemble manquent et la poésie du XXe siècle est étudiée d'une manière fragmentaire, dans quelques cas isolés, la méthode utilisée étant l'analyse et non pas la synthèse. Aussi — nous dit-il — « l'opinion selon laquelle la seule systématisation possible était l'absence de système, a-t-elle semblé, à un moment donné justifiée aux yeux de certains ». C'est là, évidemment, une situation déterminée par des conditions objectives, par des difficultés auxquelles l'ouvrage de Dan Grigorescu a dû payer, lui aussi, son tribut, bien que dans l'ensemble il ait réussi à les vaincre.

L'auteur a cherché des critères de systématisation en détachant quelques orientations plus importantes du phénomène lyrique contemporain, sans insister pour autant sur les nombreux « micro-courants » secondaires, ce qui, d'ailleurs, aurait mené tout naturellement à une atomisation de la vision. C'est plutôt un enchaînement de micro-monographies qui nous est présenté, les passages de synthèse historique et théorique étant, bien que de peu d'étendue, denses et pertinents, et offrant des axes sur lesquels s'ordonne le riche matériel concret appelé à constituer, par l'exemplification et grâce aux méthodes du comparatisme, le vivant tableau de la poésie de ce siècle.

Dans les analyses et les classifications qu'il entreprend, Dan Grigorescu choisit quelques critères adéquats à la spécificité de l'objet étudié, en mettant l'accent, selon le cas, sur le fond, sur l'expression ou sur l'interdépendance de ceux-ci. Loin d'être un inventaire des techniques poétiques, l'ouvrage étudie plus particulièrement la manière dont les poètes sont entrés en résonance, dans les modalités propres à leur art, avec les grands mouvements sociaux et les grands mouvements d'idées du siècle.

C'est ce « sentiment aigu de la participation des poètes contemporains aux grands mouvements sociaux du temps » qui est souligné dans la première section du livre *(Un monde complexe)*. Il y est précisé qu'au XXe siècle, l'opposition classique-romantique devient inopérante, la littérature moderne manifestant, par ses tendances protéiques, l'incorporation de l'idée en tant qu'élément constitutif de l'émotion. Sur cette voie sont étudiées les relations de la poésie avec la science, la philosophie et avec les autres arts, les arts plastiques en particulier, domaine bien connu de l'auteur, qui est d'ailleurs un critique et un historien d'art de grand prestige.

Des analyses substantielles sont consacrées dans la deuxième section *(Echos du symbolisme)* à de grands poètes comme Stefan George, Rainer Maria Rilke, Paul Valéry. Des symbolistes roumains comme Dimitrie Anghel et George Bacovia s'y trouvent également mentionnés. Riches en informations, en interprétations, en citations et en conclusions de synthèse, des pages pertinentes sont dédiées, dans la section suivante, à « la réaction anti-symboliste », étudiée depuis Apollinaire jusqu'aux dadaïstes et aux surréalistes et aussi jusqu'aux poètes demeurés en dehors des courants « officiellement » constitués, avec le syncrétisme et l'effervescence qui l'a caractérisée. *Les déceptions et la révolte d'une génération:* tel est le titre de l'une des sections qui comprend, à côté des expressionnistes, d'autres poètes de l'entre-deux-guerres jusqu'à un certain point apparentés à eux, et plus particulièrement des poètes engagés socialement, révolutionnaires et humanistes.

Considérant le riche paysage offert par la poésie d'après la deuxième guerre mondiale, la dernière partie de l'ouvrage s'applique à dégager les traits généraux de courants et de tendances poétiques marqués au coin de la nouveauté. C'est là une démarche plus ardue que celle des premiers

chapitres et qui, entreprise avec maints exemples à l'appui, vise à l'étude des manifestations poétiques sur le plan national, à l'aide, elle aussi, des procédés du comparatisme. Dans tous les chapitres les vers roumains se voient réserver une place importante, à la mesure de notre poésie nationale, dans le contexte littéraire européen et mondial.

Destiné, non pas aux chercheurs de stricte spécialité, mais au public le plus large, dont l'intérêt porté à la poésie devient chaque jour plus évident, le livre de Dan Grigorescu n'est pas appelé à révolutionner l'historiographie de la poésie moderne. La valeur de l'ouvrage réside justement dans le fait qu'il va à la rencontre de cet intérêt en offrant les informations et les systématisations nécessaires et qu'il joue le rôle d'un guide de lecture d'une haute compétence.

MIRCEA ANGHELESCU: LA LITTÉRATURE ROUMAINE ET L'ORIENT

ÉDITIONS MINERVA

Paru dans la série « Confluences » qui groupe des ouvrages de facture comparatiste concernant les affinités et les influences réciproques non seulement dans le champ strict de la littérature proprement dite, mais aussi dans un domaine culturel plus vaste, ce livre attire l'attention de tous ceux qui s'intéressent au profil de la littérature et de la culture roumaines.

L'utilité d'une pareille étude est évidente, vu l'importance de la composante « orientale » dans la culture roumaine qui s'est développée « en ce point d'où l'on aperçoit aussi nettement les lumières de l'Occident que celles de l'Orient ». Souvent, nous explique l'auteur, notre culture a servi entre eux d'intermédiaire. Dans sa démarche, appuyé sur un matériel bibliographique qu'il connaît à fond, Mircea Anghelescu souhaite mettre en lumière les parallélismes, les affinités et les interactions existant entre l'univers spirituel roumain et les cultures orientales, ainsi que notre propre vision, roumaine, de l'Orient, cristallisée par suite de ces relations.

Par « Orient » sont désignées les zones géographiques sises au sud et à l'est de notre pays et comprenant une partie des Balkans, la moitié sud de l'Asie et l'Afrique du nord — l'espace islamique par conséquent —, la Perse, l'Inde, la Chine, le Japon. Il va sans dire qu'en vertu des conditions historiques concrètes, ce sont les références à l'espace islamique qui prédominent, et particulièrement à l'espace ottoman et arabe, avec lequel des contacts plus fréquents ont été établis. En ce qui concerne le temps, l'étendue du domaine étudié est délimitée avec précision par l'auteur: du XVIIe au XIXe siècles.

En ce qui concerne l'époque plus ancienne (XVIIe—XVIIIe siècles), l'auteur présente surtout le rôle culturel de l'influence orientale, les ouvrages littéraires proprement dits étant, à l'époque, relativement rares. Y sont relevées les mentions sur l'Orient qu'on retrouve chez les chroniqueurs, les traductions de textes à caractère religieux ou politique, les ouvrages traitant de l'histoire de l'Empire ottoman écrites par des Roumains (au nombre desquels se distingue celui du grand érudit que fut Dimitrie Cantemir), des écrits sur l'Orient (la description par Nicolae Milescu de son voyage en Chine, etc.), les visites faites par des Roumains dans des pays de l'Orient (surtout dans des buts religieux) et les visites de certains Orientaux dans les pays roumains.

En plus de son action sur les formes de culture propres aux couches instruites (clergé, boyards), l'influence de l'Orient a fortement marqué la vie spirituelle des masses au moyen des « livres populaires ». Ces collections de légendes et d'anecdotes à but moralisateur ont connu une longue circulation orale et écrite, leur diffusion autochtone étant faite surtout verbalement (lectures en groupe, à voix haute). Ce qui intéresse, en l'occurrence, c'est moins le contenu de ces livres (*Mille et Une Nuits*, *Syntipas*, etc.) que les formes de leur localisation. L'auteur montre que dans l'espace roumain, ces récits n'en demeurent pas moins « orientaux », sinon par leurs accessoires (décor, description vestimentaire), qui sont conventionnels, sans relief, sans la prétention d'exotisme à laquelle on arrivera dans la littérature du XIXe siècle, du moins par leur substance où se manifestent une certaine conception de la divinité, certaines préoccupations morales, etc.

En ce qui concerne le XIXe siècle, l'auteur montre que, dans les conditions d'un essor culturel caractérisé par l'ouverture vers les valeurs occidentales et par la synchronisation, sur les bases offertes par le spécifique local, avec la culture européenne de l'époque, il s'y est produit non pas une découverte, mais une redécouverte de l'Orient. En lieu et place des emprunts de thèmes narratifs orientaux ou de valeurs spirituelles, commencent à apparaître des journaux de voyage ou des œuvres de lettrés qui traitent de l'Orient. Si certains écrits de voyage péchent par leur côté plutôt conformiste, dû à la véhiculation de lieux communs repris à notre compte par la filière occidentale, d'autres se font remarquer par l'acuité de l'observation et témoignent d'une meilleure intelligence des problèmes qui se posaient à l'époque respective aux peuples orientaux, que celle dont auraient pu faire montre les Occidentaux.

Son analyse s'étant approchée de la fin du XIXe siècle, l'auteur de l'étude étudie avec attention l'œuvre de quelques poètes romantiques (le chapitre *Les Romantiques roumains et l'Orient romantique).* Il y fait la remarque que, chez nous, les éléments « orientaux » des écrits romantiques ne se résument pas aux accessoires d'un décor « mystérieux » et évocateur, mais trahissent aussi de l'admiration pour certains traits moraux propres aux Orientaux: bravoure, fidélité, respect de la parole donnée.

Si les textes datant de la période ancienne ne sont parfois que mentionnés ou succinctement analysés par Mircea Anghelescu — selon l'intérêt qu'ils présentent pour le problème étudié —, chez les poètes romantiques (parmi lesquels Mihaï Eminescu et Alexandru Macedonski se voient réserver un chapitre chacun) sont précisées la valeur symbolique et poétique des thèmes orientaux, ainsi que l'image qu'ils se faisaient eux-mêmes de l'Orient. Le premier de ces deux grands créateurs en présente une première vision personnelle riche et complexe. Bien informé des religions et des philosophies orientales — et particulièrement de celles de l'Inde —, il a cristallisé les éléments qu'elles offraient en une philosophie personnelle de l'histoire, dans laquelle l'Orient représente la connaissance mythique. Enfin, au dernier chapitre du livre, *L'Orient macédonskien*, Mircea Anghelescu expose les riches et profondes allégories du poète qui, chez nous, fut le dernier grand romantique et un pionnier du symbolisme, soulignant que, à une époque où les représentations romantiques de l'Orient étaient dégradées par une publicité à l'exotisme facile, le poète réhabilite la fonction symbolique, mythique, exemplaire, que l'Orient a toujours eue dans notre littérature.

Traitant d'une manière différenciée les diverses époques et personnalités embrassées par la période visée, sans aspirer à fournir une interprétation exhaustive, *La littérature roumaine et l'Orient* constitue un précieux instrument de travail. Sous une forme condensée (le livre ne compte que 170 pages), l'auteur trace les lignes essentielles du thème abordé, offrant une remarquable quantité d'informations systématisées et commentées, ainsi que des interprétations concluantes, plus d'une fois révélatrices.

NICOLAE BÂRNA

FOLKLORE MUSICAL

ÉDITIONS MUSICALES

Deux livres différents quant à leur thématique et quant à leur profil sont venus enrichir dernièrement la bibliographie du folklore musical roumain et se recommandent par leur large audience et par l'intérêt qu'ils suscitent au sein des spécialistes. Il s'agit du *Folklore musical de Bihor*, titre de l'ouvrage de Traïan Mîrza, qui a d'ailleurs reçu le prix de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie et d'une monographie de genre: *la Musique des danses populaires de Muscel-Argeş*, due à Ghizela Suliţeanu, publiés l'un et l'autre par les Editions musicales de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie.

Appartenant à la génération « moyenne » des ethno-musicologues, Traïan Mîrza (n. 1923), maître de conférences au Conservatoire de musique de Cluj-Napoca, est l'auteur de plusieurs ouvrages aussi importants par leur thématique et la profondeur de leur démarche, qu'originaux par les hypothèses et les conclusions. On doit au même auteur des études sur la structure mélodique (modale et tonale) de notre musique populaire, sur le rythme, sur des genres musicaux plus ou moins connus jusqu'ici; on lui doit également plusieurs collections de folklore, des études de musicologie générale et ainsi de suite.

Le Bihor — premier berceau folklorique roumain qui se soit fait connaître au monde grâce aux recherches et à la création de Béla Bartok [1] dès les premières décennies de ce siècle — offre de nos jours encore l'image d'une tradition folklorique pleine de vitalité. L'ouvrage publié par Traïan Mîrza présente 450 mélodies de genres et de catégories folkloriques différents, sélectionnées parmi plus de 1640 pièces enregistrées sur bande magnétique, récoltées en une dizaine d'années (1963—1973) dans quelque 150 localités. Parmi les objectifs poursuivis par l'auteur, citons entre autres: «. . .connaître la situation actuelle de la musique folklorique du Bihor; étudier les genres identifiés soixante années auparavant par Béla Bartok, ainsi que les genres et les catégories qu'il n'a pas rencontrés en ces lieux; délimiter avec une plus grande précision le langage musical du Bihor et des genres moins représentés jusqu'ici dans les collections», mettre en évidence la synthèse, plus ou moins récente, «entre le local et l'allogène, entre l'ancien et le nouveau (. . .) saisis dans le fait de folklore proprement dit» (p. 36—37). Une bonne partie des catégories folkloriques publiées dans cet ouvrage a été peu représentée ou ne figure pas du tout dans les collections de Bartok, comme, par exemple: le folklore des enfants (chansons-formules et chansons accompagnant différents jeux, chansons intégrées à certaines coutumes), chansons rituelles en cas de sécheresse, chants cérémoniaux de noces, d'enterrement, berceuses; à citer, entre autres, certains genres cérémoniaux récemment découverts par l'auteur de l'ouvrage, tels que: chanson du dernier jour de l'année, chanson du recrutement, chanson accompagnant la danse cérémoniale des compagnes *(Lioara)*. Il va de soi que rien ne manque des genres-clés du fonds traditionnel: le noël, la chanson lyrique proprement dite, la chanson épique et celle des veillées, la chanson sur laquelle on danse, les mélodies instrumentales, de danse ou pastorales. Si la classification d'ensemble du matériel réuni part d'un critère fonctionnel (genres et répertoires), les critères à l'intérieur de chacune des classes sont strictement musicaux, selon un système de notation et de classification sans cesse amélioré par les recherches récentes de nos folkloristes.

[1] Sur les 10.000 pièces folkloriques recueillies par Béla Bartók au sein de diverses nationalités, 3.500 sont roumaines et, sur ce nombre, près d'un tiers proviennent du Bihor; *Chansons populaires roumaines du comitat de Bihor*, ouvrage publié en 1913 par l'Académie Roumaine en contient à lui seul 371

A côté des mentions sur le passé historique et culturel de la zone, ainsi que sur l'activité folklorique de Béla Bartok et des folkloristes locaux moins connus, la vaste étude introductive (72 pages) comprend une analyse musicologique approfondie du matériel étudié et aboutit à maintes reprises à des conclusions nouvelles et importantes. Telles sont, par exemple, celles qui ont trait au «substratum tétratonique» du type de chant bihorien le plus représentatif, lequel d'ailleurs met en évidence «l'unité ancestrale — sous le rapport sonore — de la musique populaire roumaine de toutes les contrées du pays» (p. 68) ou au «modèle mélodique instrumental», affirmé comme substratum sonore du profil mélodique «dans plusieurs genres: dans les airs de danse, vocaux et instrumentaux, dans une grande partie des chansons populaires proprement dites ainsi que dans quelques noëls» (p. 74). Une chose non moins intéressante et convaincante, c'est d'avoir encadré la plupart des mélodies de danse du Bihor dans le système rythmique «orchestrique» (découvert et décrit par l'auteur), propre «à toutes les catégories folkloriques impliquant la danse (donc aussi à la «paparuda», à la «drăgaïca»[2], etc.), ainsi qu'à celles qui évoquent un lien très ancien avec elle (comme certains noëls), faisant preuve ainsi d'une très grande ancienneté; ce système, dans ses formes les plus simples, s'avère en même temps un système universel» (p. 70).

Le matériel abondant et substantiel qui se trouve présenté dans le volume de Traïan Mîrza emporte notre conviction: il ne fait aucun doute qu'un fonds autochtone de grande ancienneté, qui se laisse vérifier dans tous les genres du folklore musical, s'est conservé dans le Bihor jusque de nos jours.

★

Zone folklorique non moins réputée pour la beauté de ses costumes, de ses chansons et de ses danses, le Muscel (formant la moitié ouest du département de l'Argeș) a fait l'objet depuis 1954 d'études systématiques de type monographique. Une partie des résultats obtenus a d'ores et dejà été publiée aux Editions musicales dans une anthologie (à la fois étude) de dimensions relativement restreintes (126 mélodies): *Chansons et danses de Muscel*, due à Paula Carp et Alexandru Amzulescu (1964). Cette fois-ci, les mêmes Editions, en collaboration avec le Centre d'orientation

[2] Danses appelées l'une à faire venir la pluie, l'autre à célébrer la moisson

de la création populaire et du mouvement artistique de masse du département de l'Argeş nous offrent une vaste monographie (480 pages) ayant pour objet *la Musique des danses populaires de Muscel-Argeş*.

L'auteur, Ghizela Suliţeanu, de l'Institut de recherches ethnologiques et dialectologiques, docteur en psychologie et membre du Conseil International de la Musique Populaire, a écrit de nombreuses études s'intégrant dans un large éventail de thèmes tels que: relation primaire entre la parole et la musique, problèmes de méthodologie de la recherche, répertoires musicaux instrumentaux, ouvrages de psychologie de la musique populaire, diverses études de folklore comparé, etc., ce qui ne l'empêche pas de se livrer à une prodigieuse activité de recherches « sur le terrain ». Dans le volume que nous présentons, il convient de remarquer en premier lieu l'ampleur de l'étude introductive (130 p.), la diversité des paramètres analysés ainsi que la variété des angles d'observation sous lesquels est envisagé le matériel — lequel totalise plus de 2.500 mélodies (conservées dans les archives de l'Institut). D'un côté, l'auteur a en vue l'ambiance sociale et les fonctions de la musique de danse; il analyse les diverses occasions où celle-ci se manifeste, les instruments musicaux, les instrumentistes et les divers types de formations instrumentales qu'implique la danse ainsi que leur importance dans le développement général de notre musique populaire, l'exécution vocale dans la musique de danse et le processus d'adaptation des différents genres vocaux à la fonctionnalité de la danse, etc. Par ailleurs, Ghizela Suliţeanu circonscrit le répertoire musical-chorégraphique de Muscel, elle en dégage les facteurs d'évolution: systèmes et sous-systèmes de la forme, du rythme, systèmes d'accompagnement, etc., et ne manque pas d'illustrer l'analyse au moyen d'un nombre impressionnant d'exemples et de tableaux généralisateurs. Le dernier paragraphe de l'étude est consacré au problème extrêmement ardu de la typologie et de la classification de la musique de danse. Le classement du matériel selon des critères différents, strictement musicaux ou musicaux-chorégraphiques, par ordre de succession ou de coordination, s'avère efficient, aussi bien dans l'ensemble de l'ouvrage que pour le groupement des mélodies retenues dans l'anthologie. Celle-ci comprend 250 mélodies représentatives sélectionnées et transcrites avec un soin minutieux par l'auteur même, à quelques exceptions près, parmi lesquelles trois airs extraits de la collection de D. Vulpian (1886), d'une grande valeur historique; de nombreuses mélodies sont offertes en rédactions spéciales, selon l'intérêt qu'elles suscitent avec une seule strophe mélodique et l'indication de la forme et du rythme d'accompagnement, avec tout leur déploiement mélodique (pour la mise en relief du système de la forme), avec transcription de l'accompagnement instrumental respectif, etc.

Etant donné le revirement que connaît aujourd'hui en Roumanie la musique de danse folklorique, soit qu'elle accompagne diverses suites chorégraphiques, soit qu'elle entre dans le répertoire des solistes vocaux et instrumentaux et dans celui des formations instrumentales de concert (professionnelles ou non), l'ouvrage de Ghizela Suliţeanu est efficace et parfaitement actuel.

H. IOSIF

OLGA BUŞNEAG: L'ART DÉCORATIF ROUMAIN

ÉDITIONS MERIDIANE

Conçu un peu comme une anthologie, l'album que signe Olga Buşneag commence par une présentation générale des étapes parcourues, ces dix dernières années, par les créateurs appartenant au domaine de l'art décoratif et, en de succinctes conclusions, détache les tendances qui définissent leur évolution. Chez nous comme partout ailleurs — souligne Olga Buşneag — les arts décoratifs ont eu et ont pour but de rendre plus humain et plus dynamique le cadre dans lequel on vit, de modifier l'ambiance en fonction des impératifs sociaux.

Soucieuse de saisir les motifs qui ont déterminé l'évolution particulièrement rapide de l'art décoratif roumain, dans tous ses domaines, l'auteur distingue plusieurs catégories de facteurs, groupés sous le signe de la tradition ou engendrés par l'audience dont bénéficie aujourd'hui tout ce qui relève du décoratif. La tradition décorative populaire a en effet formé et entretenu une disponibilité nationale pour le beau environnant, et elle a en même temps fourni à l'art cultivé des éléments plastiques d'une vigueur remarquable. Dans

ce sens, se trouvent soulignés les traits d'un classicisme sous-jacent, l'absence d'ostentation des formules modernes, si audacieuses soient-elles, le lyrisme qui se dégage des harmonies chromatiques, autant d'éléments qui peuvent être identifiés et dans les œuvres traditionnelles, fruits d'une culture multiséculaire, et dans celles qui naissent aujourd'hui. De la sorte se trouve efficacement argumentée l'opinion de l'auteur au sujet de l'existence d'une continuité de « temps plastique », laquelle continuité confère à la création décorative roumaine des valences d'une originalité toute particulière, miroir et témoin d'une puissante spiritualité. Cette structure de base demeure d'ailleurs ouverte en permanence vers l'extérieur, et perméable aux nouvelles modalités techniques, à celles du langage, aux innovations dans le domaine de la peinture et de la sculpture, organiquement assimilées, preuve d'une « vocation des synthèses » — autre trait fondamental que met en lumière le commentaire d'Olga Buşneag.

TEODORA MOÏSESCU-STENDL: Fête populaire

En ce qui concerne l'école roumaine de tapisserie, sa valeur — que confirment les éloges décernés à de nombreuses œuvres exposées dans le pays et à l'étranger ou la présence marquante des créateurs roumains aux manifestations internationales importantes — n'est pas uniquement déterminée par l'application des éléments modernes à des structures traditionnelles. Les plasticiens marquent une tendance à *l'autonomie du genre*, à des travaux indépendants, qui tirent leur expression plastique de l'exploitation des vertus du matériau et des tissus, de la transformation du fil en élément actif. Des matériaux divers (laine, poil de chèvre, chanvre, coton, abaca, raphia, soie grège, spathes de maïs) concourent, par de multiples techniques, à concrétiser des visions narratives, métaphoriques ou abstraites. Après une brève évocation des « ouvreurs de chemin » en la matière, (Aurelia Ghiață, Ana Jiquidi), l'auteur observe comme premier facteur d'individualisation de nombreux ouvrages roumains, l'existence d'une manière picturale de traiter les surfaces, manière qui inclut, en expressions d'une remarquable plasticité, des procédés autochtones d'une grande ancienneté.

Répondant aux problèmes majeurs de l'époque actuelle — parmi lesquels l'accentuation du phénomène de synthèse des arts ou l'apparition de nouvelles nécessités ambiantes jouent des rôles de première importance — nombreux sont les travaux roumains de tapisserie qui ont abandonné le plan à deux dimensions et sont parvenus, soit à une tri-dimension partielle, comme dans les reliefs textiles, soit au détachement total du mur, autrement dit à des objets à tendance sculpturale et rattachés à la tapisserie par les seules contingences d'ordre technique. Au cours de la dernière décennie on a également exécuté des tapisseries qui dépassent le domaine strictement décoratif, ouvrages investis — par la thématique abordée et par les solutions techniques trouvées — du statut de véritables « objets à penser ». A l'appui de cette observation, l'auteur énumère des œuvres largement connues comme *Non à la violence!* de Geta Brătescu, *le Théâtre* de Şerban Gabrea, *Tapis volant, symbole de la paix* d'Ana Lupaş, *Cantique de l'homme* et *l'Homme et le Cosmos* de Ion Nicodim, tapisseries qui militent au niveau de l'idée et déterminent des associations complexes.

Un autre domaine des arts décoratifs contemporains, celui de la céramique, fait à son tour l'objet des investigations d'Olga Buşneag qui y recherche les tendances coordonnatrices sur lesquelles se greffe l'évolution ascendante des œuvres créées au cours des dix dernières années. Tendances illustrées par l'attraction qu'exercent le sculptural et le monumental, perceptibles dans les orientations esthétiques les plus diverses. A remarquer l'inédit des structures modulaires que propose, entre autres, Patriciu Mateescu ou encore les interprétations originales — à travers le prisme « pop » — de Ioana Şetran, Vitalie Mereuță et Titi Simionescu. La vision picturale non plus ne manque pas et elle est caractérisée au premier chef par les plaquettes ou par

les panneaux de céramique que nous offre, avec un indéniable sens de la couleur, Cecilia Storck-Botez.

Un autre matériau traité surtout par les fervents de l'insolite de la forme, de la préciosité de l'objet, de la structure optique de l'espace et, implicitement de la composition ambientale, c'est le verre. De nombreuses œuvres, dues non seulement aux promoteurs du genre (Zoé Băicoïanu, Constanța Dogeanu, Dan Parocescu) mais aussi à de nombreux artistes de la jeune génération, présentent des solutions inédites dans un registre de subtils équilibres spatiaux.

Le bois, le cuir, le métal, bien qu'ayant joué et que jouant dans l'art populaire roumain un rôle de premier plan, n'ont pas encore été exploités pour la décoration intérieure moderne au niveau des possibilités qu'ils offrent. Il existe cependant des essais très éloquents dans ce sens, telle la reconsidération du mobilier rustique, signée par Flaviu Dragomir ou les pièces réalisées dans les coordonnées du design par Mircea Corradino. De notables promesses de renouvellement de l'invention s'observent également dans l'orfèvrerie de Florica Fărcașu.

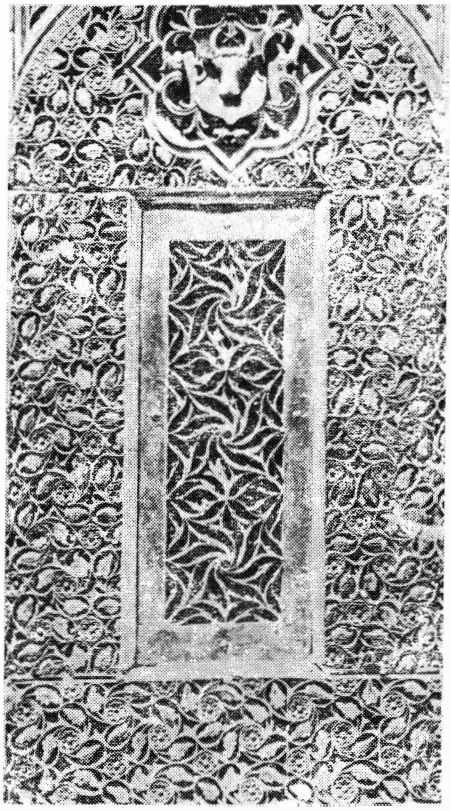
Soutenue par les vingt-trois illustrations en noir et en couleurs, la présentation, dans laquelle nous distinguons sans effort les jalons d'une éventuelle étude consacrée à l'évolution des arts décoratifs roumains dans la septième décennie, fixe le cadre général où se trouvent placés les seize artistes étudiés dans la seconde partie de l'album. Un bref « Argument » énumère les critères selon lesquels s'est effectuée la sélection. Il a été tenu compte en premier lieu — nous dit l'auteur — de la capacité représentative des travaux, représentative dans le sens d'être à même d'illustrer le phénomène des arts décoratifs roumains tel qu'il se produit actuellement et avec ses possibles développements à venir. Donc, ce sont les « travaux-documents », témoins du « moment » plastique, et implicitement ceux qui sont des illustrations de la relation majeure art-société — qui ont eu la priorité dans la sélection. Chacun des seize artistes (Geta Brătescu, Șerban Gabrea, Ana Lupaș, Teodora Moïsescu-Stendl, Ariana Nicodim, Ion Nicodim, Mimi Podeanu, Ion Stendl, Anna Tamas, Florica Fărcașu, Flaviu Dragomir, Florian Lazăr Alexie, Costel Badea, Tereza Panelli, Radu Tănăsescu et Ovidiu Bubă) se voit consacrer une étude succincte, complétée par des éléments concernant sa biographie et son activité professionnelle. Richement illustré (74 reproductions en noir et en couleurs), ce compartiment de l'album offre les données concrètes, personnelles sur lesquelles se sont appuyés les arguments et les conclusions générales de la première partie. Complété par un résumé en français, l'album d'Olga Bușneag représente plus qu'un simple coup d'œil jeté sur le moment plastique actuel. L'essai de discerner ses traits marquants, originaux, offre de larges perspectives et met en évidence, outre des liens incontestables avec le fond traditionnel, un véritable programme de développement dans les multiples branches des arts décoratifs, lesquels sont destinés, par l'embellissement du milieu ambiant, à contribuer à un continuel relèvement de *la qualité de la vie*.

L'ART DU BOIS CHEZ LES ROUMAINS

ÉDITIONS MERIDIANE

En réunissant trois études indépendantes consacrées, respectivement, à la *Sculpture populaire* (auteur Cornel Irimie), à la *Sculpture médiévale* (Florentina Dumitrescu) et à *l'Ecole moderne et contemporaine* (Andreï Paleolog), l'album *l'Art du bois chez les Roumains* propose une image synthétique et, dans une certaine mesure, chronologique de l'évolution d'une occupation artistique dont les commencements sur le territoire de la Roumanie se situent à la frontière de l'histoire et de la légende. Un art populaire depuis ses origines, dont se détachent, au fil du temps, des réalisations indépendantes qui, au-delà du décoratif, évolueront vers l'œuvre majeure.

Si, au début, les objets produits par les artisans essayaient, sans ostentation, de conjuguer l'utile avec le beau, si durant l'époque médiévale des éléments d'importation sont organiquement assimilés par le sobre langage traditionnel, l'époque moderne et contemporaine connaît des réalisations artistiques renfermant une charge émotionnelle toute particulière, obtenues par l'application des techniques les plus adéquates, adoptées et mises au service d'une vision originale, directement



Porte de l'église du monastère de Tazlău (1596)

dérivée de la virtuosité du créateur populaire. Le langage de l'art populaire, sobre et synthétique à la fois, peut être indubitablement considéré comme expression de structures stylistiques reflétant l'univers matériel et spirituel du paysan roumain. Prémisse soutenue également par Cornel Irimie, auteur de la première étude de l'album, lequel considère la morphologie et l'ornementation de l'art populaire du bois comme un langage de communication au moyen de structures et de modèles, cristallisé dans le cadre d'un long processus. Aux origines de ce langage, constate l'auteur, se trouve le rapport direct, d'interdépendance, entre les valences spirituelles et le cadre matériel et historique dans lequel vivent, depuis deux millénaires, les Roumains. Les forêts, lieu de refuge aux époques d'inclémence, ont abondamment fourni le matériau nécessaire aux divers besoins ménagers. Préféré à la pierre et à l'argile, également pour les commodités de traitement offertes, le bois a permis le modelage, avec des moyens simples, de formes audacieuses, chargées de significations, issues de l'univers mythique de l'ancien village roumain. On peut, dans l'ornementation, retrouver des symboles dont les origines remontent à d'archaïques traditions indo-européennes. La multitude des procédés techniques utilisés pour le traitement et la décoration, adoptés en fonction de la destination de l'objet, atteste une parfaite connaissance des qualités du matériau. Rien que sous l'appellation générale d'« encoches sur bois » sont compris de nombreux procédés différents: écorçage, incision et excision, entaille, ciselage et sculpture, perforage et chantournage, incrustation et insertion *(intarsio)*, application métallique, pyrogravure et coloriage maintes fois combinés en vue du finissage d'un seul objet.

L'auteur analyse ensuite les principaux domaines de l'art populaire du bois. Sont succinctement passés en revue les éléments caractéristiques de l'architecture populaire. Remarquable est le caractère unitaire des éléments fondamentaux, interprétés d'une manière originale en fonction des particularités locales, mais témoignant toujours d'un souci constant pour le côté décoratif. Presque sans exception, l'ornementation souligne les lignes de force des constructions, sépare les surfaces en registres différemment traités, permettant de conférer aux plans des proportions et un équilibre qui recomposent et transfigurent délibérément la structure de la construction. Le passage de l'architecture à l'intérieur du logement se fait naturellement, le mobilier empruntant et diversifiant au point de vue fonctionnel des solutions artistiques provenant de la même source. Solutions qui permettent de multiples développements en fonction des surfaces et de leurs formes, du spécifique de l'endroit, de la structure matérielle du logement. Sur ces lignes prédéterminées sont emplacés les éléments fonctionnels, accentués par des ornements subtilement choisis, le but poursuivi étant, en dernière analyse, la création d'un environnement qui doit répondre à de sévères exigences artistiques. Ces solutions ont leur source dans une conception équilibrée, directement dépendante de la réalité environnante à laquelle elle emprunte de nombreux éléments, transfigurés par l'élimination des aspects non essentiels jusqu'à friser l'abstrait.

Le caractère décoratif des créations peut être considéré comme un premier élément spécifique de la sculpture médiévale, souligne Florentina Dumitrescu, auteur de la deuxième section de l'album. Les objets sont conçus en vue de recevoir l'ornement sculpté adéquat. Comme il s'agit d'une sculpture dépendant de l'objet qu'elle décore, l'analyse doit tenir compte de l'en-

semble tout entier et non pas seulement des zones ornementées. Un relief moins prononcé caractérise les objets les plus anciens qui nous soient parvenus. A titre d'exemple est mentionnée une pièce unique aussi bien pour l'art roumain que pour celui des pays balkaniques; il s'agit des portes du monastère de Snagov, datant de 1453, avec des éléments champlevés et en bas-relief. C'est l'existence d'une conception unitaire de chaque œuvre qui nonobstant la multitude des techniques utilisées, peut être considérée, dit l'auteur, comme un trait général de la sculpture médiévale en bois. Il s'agit souvent d'une unité de type « fonctionnel » traduite par l'équilibre et la clarté, la succession des registres d'intérêt étant évidente même pour un œil non averti. Le caractère abstrait de la décoration, organiquement soudé à celui, concret, de l'objet contient un trait fondamental de la pensée médiévale roumaine. En fait, l'artiste considère l'esprit comme étant la forme supérieure de la matière, dont il tire sa source et qu'il embellit.

Le dernier chapitre de l'album, dédié à la sculpture moderne et contemporaine, vient compléter d'une manière suggestive l'itinéraire proposé. Le bois quitte la zone de l'art décoratif, les objets acquièrent une charge de significations majeures. Andreï Paleolog, l'auteur de cette section, constate pour commencer que, en dépit des qualités et des propriétés de structure des matériaux, ceux-ci n'ont pas un contenu artistique intrinsèque et ne conditionnent pas la qualité d'« art » de l'objet créé. L'option de l'artiste pour un matériau ou pour un autre dépend, en premier lieu — en plus de ses disponibilités techniques —, de ce qu'il considère, lui, comme nécessaire, adéquat, à la réalisation d'une certaine œuvre.

Brâncuşi, l'un des sculpteurs roumains les plus connus, s'est exclamé un jour: « Il n'y a que les Africains et les Roumains qui sachent sculpter le bois ». Il ne saurait, sans aucun doute, être question de quelque affinité de vision de la sculpture de Brâncuşi avec le primitivisme africain, mais seulement d'une profonde connaissance des techniques adéquates au traitement du bois. Le contact de Brâncuşi avec l'art des tribus d'Afrique et d'Océanie n'a joué dans sa création que le rôle d'un catalyseur. Chronologiquement considérés, les ouvrages en bois de Brâncuşi semblent être les étapes d'un chemin menant à la simplicité. En fait, un chemin conduisant à l'essence, traduite dans la rigueur des plans artistiquement déterminants auxquels on atteint en s'approchant du sens réel des ouvrages. C'est à juste raison, conclut l'auteur, que l'on peut constater que Brâncuşi a été le premier, en ce siècle, à avoir investi le bois de sa vocation moderne.

Une autre présence marquante dans le concert de la sculpture moderne sur bois, Mattis Teutsch (1884—1960), étonna ses contemporains par le parfait ondoiement d'une matière rendue fluide, eût-on dit, par l'incessant glissement de la lumière. Symbole pathétique de la nostalgie, la sculpture d'un autre créateur roumain, Constantin Ticu Arămescu (1914—1966), conjuguée à l'expérience formelle de l'Occident, n'aurait pu se réaliser si n'avaient persisté des liens non coupés par la distance. Son cycle d'ouvrages en bois, d'inspiration roumaine, peut être considéré comme le signe d'une fidélité non démentie à son pays et, en même temps, comme une expression de nostalgie. En ce sens sont citées: *la Colonne des ancêtres, la Colonne roumaine, la Colonne dace.*

Pendant l'entre-deux-guerres, en guise de manifestation contestataire à l'égard de la mentalité descriptive, « littératurisante », de l''époque, une série de plasticiens orientèrent leurs recherches dans la direction de la sculpture sur bois. Sont cités

ION VLASIU: Les forces maléfiques de la guerre

entre autres: Mac Constantinescu, Iosif Fekete, Ferdinand Gallas, Romulus Ladea, Jenö Szervatiusz, Milița Pătrașcu, Borgo-Prund, Ion Vlasiu, Gheza Vida, promoteurs et en même temps mentors des générations suivantes. Dans les conditions de l'essor particulier que prirent les arts plastiques roumains après la guerre, outre les œuvres des grands maîtres déjà mentionnés se sont fait remarquer les sculptures sur bois de George Apostu, Petre Balogh, Florin Codre, Ion Condiescu, Elena Hariga, Grigore Minea, Ovidiu Maïtec, Mircea Spătaru, Tibor Szervatiusz, Napoleon Tiron, Ioana Kassargian, etc. Leur sculpture porte l'empreinte d'un type spécifique d'infra-langage qui dirige intérieurement la structure de la forme et, en même temps, la communication. Dans ce cas encore, le principe du « synthétisme » roumain se trouve confirmé, les éléments extraits du fonds traditionnel étant enrichis par les perceptions et les visions propres à chaque artiste.

L'illustration de l'album, groupée d'une manière suggestive (78 reproductions pour la « Sculpture populaire », 46 pour la « Sculpture médiévale » et 64 pour la « Sculpture moderne et contemporaine »), permet un contact adéquat avec des œuvres issues d'époques, de visions et de techniques diverses, mais unifiées par leur caractère de symboles, taillés dans le bois, de la vigueur de la spiritualité roumaine.

MIHAÏ PASCU

LE CONGRÈS DE THRACOLOGIE — 1976

Sous le haut patronage du président de la République Socialiste de Roumanie, Nicolae Ceaușescu, se sont déroulés en septembre 1976, à Bucarest, les travaux du IIe Congrès de thracologie, auxquels ont participé plus de 300 spécialistes de 17 pays. Relevant, dans son message adressé à la réunion, l'importance de ces débats sur les problèmes de l'histoire, de la langue et de la civilisation des Thraces pour la connaissance de la formation des peuples du sud-est de l'Europe, de la culture de ces peuples, le président Nicolae Ceaușescu a exprimé sa conviction que les travaux du Congrès allaient contribuer à l'approfondissement de la connaissance réciproque, de l'entente et de la collaboration pacifique sur notre continent, au développement d'un climat favorable à l'instauration de relations internationales nouvelles, fondées sur une parfaite égalité et sur la collaboration, de manière à ce que les Balkans et l'Europe toute entière deviennent de véritables zones de la paix et de la sécurité.

Les travaux du Congrès de Bucarest se sont déroulés en sessions plénières et en trois sections (histoire-archéologie, linguistique, ethnographie-folklore-anthropologie). L'accent a porté tout particulièrement sur le rôle et la place des Géto-Daces dans le cadre du monde thrace, sur leur unité et leur dispersion, considérés à la lumière des plus récentes découvertes archéologiques. A l'occasion du Congrès se sont également ouvertes à Bucarest une exposition de livres consacrés à la réunion et une exposition intitulée « Les Thraco-Daces. Histoire et civilisation ».

LE THÉÂTRE NON-ÉCRIT

Il est certain que ceux qui ont assisté aux représentations de la formation théâtrale de la commune de Șanț, dans le département de Bistrița-Năsăud, ne sont pas près de les oublier, tant ils ont été frappés par l'exposition directe du sujet, par le naturel et l'authenticité de l'interprétation, par la formule insolite, unique même, de la réalisation du spectacle. Que celui-ci ait eu lieu dans la salle du foyer culturel de la commune, sur les scènes des grands théâtres de Cluj-Napoca ou de Bucarest, ou bien en plein air, l'émotion du spectateur est toujours des plus fortes. Et ajoutons que le spectacle plaît aussi bien à l'académicien qu'au paysan, à l'ouvrier qu'à l'intellectuel, à l'artiste de profession qu'à l'amateur. En fait, le théâtre non-écrit est une école d'improvisation, un exercice, et non des plus faciles. C'est un produit collectif auquel le groupe d'interprètes tout entier apporte sa contribution. Nombreux sont ceux qui ont été tentés de le comparer à la Commedia dell'Arte, oubliant que celle-ci comportait des masques fixes, alors que ce qui frappe dans le théâtre non-écrit, c'est la figure humaine, toujours autre d'un spectacle à l'autre. Il faut donc voir dans ce théâtre une modalité singulière, exceptionnelle d'expression artistique.

Nul ne saurait dire à quelle date remonte le premier spectacle de ce genre. On le trouve signalé pour la première fois par Dimitrie Gusti, le grand sociologue roumain qui a effectué, aux alentours de 1930—1934, une monographie de la commune de Șanț. C'est un village typiquement roumain de la zone des collines, situé dans le nord-est de la Transylvanie, où existait encore à l'époque une architecture spécifique et une industrie ménagère comportant maints éléments authentiques d'ethnographie et de folklore. Les visiteurs du Musée du Village de Bucarest (créé par ce même et enthousiaste Dimitrie Gusti) peuvent voir, à l'entrée même du parc, une maison typique de la commune en question, avec des pièces vastes, une *prispa* (sorte de terrasse en terre battue) au toit soutenu par des poteaux en bois sculpté, et dans laquelle tous les objets ménagers, meubles y compris, sont l'œuvre des villageois mêmes.

L'animateur de la formation de théâtre non-écrit de la commune de Șanț a pour nom Constandin Jugan. (Son nom s'écrit selon l'orthographie ancienne roumaine où le « j » se lisait comme un « i », et se prononce par conséquent ïugan. D'ailleurs tous les noms des habitants de ces lieux ont une certaine résonance latine. On y trouve des familles Chișmar, ou Portius, ou Cîmpan, des prénoms comme Vidor, Sabina, Octavia, Anitia, Solovastru, etc.). Quoi qu'il en soit, le père Jugan, qui a accompli ses quatre-vingts printemps en 1976 et a bien connu le sociologue Dimitrie Gusti, s'enorgueillit fort de l'amitié de celui-ci et parle volontiers de lui. « Un beau jour — raconte-t-il — monsieur le professeur est venu me voir chez moi, à la maison, et on a longuement causé. C'était un homme agréable, ouvert, parlant simplement aux paysans et leur manifestant maints égards. Au moment du départ, je l'ai prié de prendre la hache et de faire une marque sur le battant de la porte. Elle s'y trouve encore, pour me rappeler ce remarquable homme de science et l'honneur qu'il m'a fait en me rendant visite ». C'est Dimitrie Gusti qui a vu le premier les spectacles de théâtre non-écrit de la commune de Șanț et qui, le signalant, l'a décrit largement, en a montré les particularités et l'a caractérisé comme une expression spécifique de « l'espace mioritique ». Cela a déclenché un véritable afflux d'hommes de science et de sociologues de toutes les latitudes qui sont venus voir les spectacles des paysans de la commune. Il a été parlé de ce théâtre dans des publications paraissant au Japon et en Suède, aux Etats-Unis et en France et dans bien d'autres pays.

Comment le père Constandin Jugan compose-t-il ses pièces? Tout d'abord il choisit un sujet pris dans sa vie personnelle ou dans la vie du village. Des événements fortuits, qui ont de l'importance pour la petite collectivité. Après quoi il

réunit son « équipe » formée d'habitants des deux sexes, jeunes et vieux, qui ont une confiance absolue en lui et auxquels il raconte le sujet en détail. Il y a là dix personnes d'une typologie différente, ayant de sérieux états de service en tant qu'interprètes, et, par conséquent, une grande expérience en l'art de rendre des personnages. Ils discutent du sujet raconté par le père Jugan, proposent de nouvelles solutions pour résoudre le conflit, de nouveaux détails appelés à rendre le spectacle plus intéressant, plus authentique. De cette façon, le scénario (non-écrit) devient une création collective, à la réalisation de laquelle chacun des membres de la collectivité apporte sa contribution. Mais ce n'est là qu'un commencement. Car chaque interprète compose les répliques de son personnage, et s'efforce de réaliser un héros qui soit convaincant, en faisant appel pour cela à des expressions propres à la région ou à la commune respectives, en ajoutant au texte prononcé des proverbes et des dictons, des mots d'esprit et des paroles étonnamment suggestives. Entre les membres de la troupe existe une émulation constructive; la troupe étant animée d'une grande ambition, chacun souhaite ardemment que son rôle soit le plus beau possible. Le vieux Constantin Jugan ne se contente pas d'assister aux répétitions car il est, à son tour, un interprète de poids. Il veille à ce que les idées contenues dans le scénario, leur sens humain et social soit clairement rendu, à ce que le rythme du spectacle ne faiblisse pas et à ce que chaque rôle soit joué avec le plus grand naturel. Enfin, les membres de la troupe composent le décor et apportent de chez eux tapis et tentures populaires, poteries joliment ornementées, ustensiles en bois, meubles etc. Le décor et les accessoires constituent de véritables micro-expositions ethnographiques et les costumes viennent démontrer la beauté du vêtement populaire local. Evidemment, la réalisation d'un spectacle réclame un travail d'assez longue durée, le souci du détail significatif s'avérant essentiel. Une autre particularité encore: si l'ossature reste la même, le spectacle diffère cependant d'une représentation à l'autre quant à la durée, au texte et au mouvement. Sans doute la mise en scène est-elle approximativement la même, mais — puisqu'il s'agit d'une improvisation, d'un texte non-écrit — on peut facilement observer les modifications que les interprètes apportent consciemment, en fonction de la composition de la salle, de la réaction des spectateurs, etc. Il m'a été donné d'assister, ces dernières années, et à plusieurs reprises, à deux spectacles présentés par la formation de théâtre non-écrit de la commune de Şanţ. Le premier portait un titre suggestif: *le Vieillard qui distribue sa fortune* et était inspiré par un cas réel survenu dans la commune. Voici en quelques mots le scénario: Le Vieillard est resté seul. Sa femme est morte et ses forces, à lui, déclinent. Il ne peut plus travailler la terre, il ne peut plus soigner ses bêtes. Il n'y a plus personne pour faire son ménage. Il fait venir ses trois fils qui arrivent accompagnés de leurs femmes. Le notaire dresse un acte selon lequel les fils deviennent possesseurs de la petite propriété. Le vieux demeurera tour à tour chez ses fils qui auront soin de lui comme il se doit. Et le voici, son balluchon au bout d'un bâton, qui arrive chez son fils aîné. Il est bien reçu, on lui promet de bons soins et un bon traitement. Mais le fils s'en va dans la forêt pour en rapporter du bois. Voilà le vieux seul avec sa bru qui le force à travailler, mais ne lui donne rien à manger. Quand le fils revient et qu'on lui raconte ce qui s'est passé, il est tout disposé à croire sa femme qui lui dit qu'elle a donné tout ce qu'il fallait au vieillard, mais que celui-ci n'a plus toute sa tête et parle à tort et à travers. Le vieillard se rend ensuite chez son second, puis chez son troisième fils où l'histoire se répète. Et le voilà, seul et malheureux, errant sur les routes, son balluchon au bout de son bâton, jusqu'à ce qu'il arrive au cimetière et pleure sur la tombe de sa femme, car il n'a plus rien ni personne. Cette petite moralité rappelle, réduite aux dimensions d'un village de montagne, la tragédie du roi Lear. C'est dans l'art avec lequel les personnages sont incarnés que réside la qualité du spectacle. La joie des fils lorsqu'ils deviennent possesseurs de la fortune, leur sourire stupide et leurs hypocrites remerciements sont dignes d'admiration. Et que dire des belles-filles qui se font du coude et ronchonnent entre leurs dents, mécontentes de n'avoir pas reçu davantage et s'envient l'une l'autre. Et quel moment que celui où Reghina Olar, Sabina Chişmar et Octavia Mezeï (les trois brus) montrent leur vrai caractère, rudoient le vieillard pour affirmer doucereusement ensuite à leurs maris qu'elles l'ont entouré des soins les plus filiaux. Mais, plus que tout, il faut voir, lors du déchirant monologue final du vieillard (interprété par Constandin Jugan) la figure décomposée de celui-ci, son regard perdu... C'est vraiment de l'art.

La seconde pièce que j'ai vue à Şanţ est à son tour une moralité inspirée d'un cas réel et qui a pour titre *le Mariage*

forcé, ce qui en dit suffisamment long. Un père, un jour, se rend à la foire et y rencontre un jeune homme qui se prétend ingénieur et lui affirme être épris de sa fille. Rentré chez lui, le père dit à sa fille de se préparer à se marier. Or, très jeune encore, elle voudrait poursuivre ses études et ne songe guère au mariage. Bien que la mère lui donne raison, le père s'obstine. Le jeune homme est très pressé, les noces sont vite bâclées et le voilà parti avec sa jeune épousée. A peine arrivée chez son mari, la fille se rend compte que celui-ci est un vaurien, qu'il n'est nullement ingénieur et même qu'il n'a aucun métier. C'est sa propre belle-mère qui, lui montrant de l'affection, lui conseille de s'enfuir au plus vite. Et la voilà rentrée chez ses parents, en larmes, et leur reprochant la hâte avec laquelle ils l'ont mariée.

Dans ce cas aussi, c'est l'authenticité de l'interprétation qui confère sa force et son charme au spectacle. La discussion qui a lieu entre la mère et le père qui revient de la foire, est une page d'anthologie théâtrale. Mais ce qui ne laisse pas d'impressionner, c'est l'émotion de la fille (Reghina Olar est absolument admirable dans ce rôle), la gradation de l'action, jusqu'au regard amer et aux reproches du final.

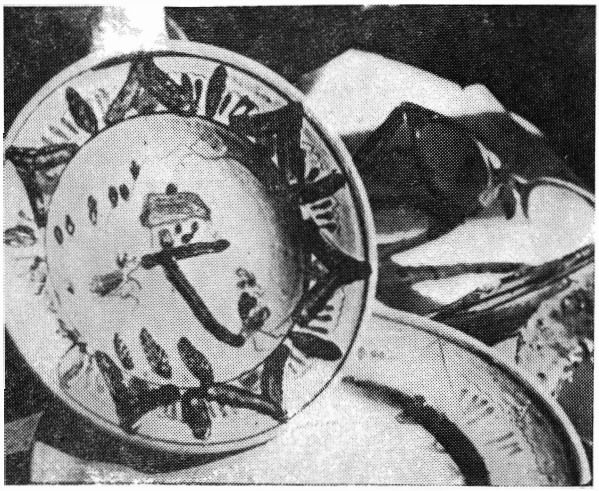
La formation de théâtre non-écrit de la commune de Șanț a présenté des spectacles dans plusieurs villes de Roumanie, parmi lesquelles Bucarest, Cluj, Zalău, etc.; elle a pris part à différents concours nationaux et à plusieurs festivals, entre autres au Festival de théâtre bref « Zaharia Birsan ». Nombreux sont les prix et les distinctions qu'elle y a récoltés; elle s'est vu attribuer la médaille d'or au Concours de 1974 et à celui de 1976. A remarquer que son influence a été forte. C'est ainsi qu'à Holod, dans le département de Bihor, une troupe paysanne présente *A qui la faute?*, une pièce-débat dans laquelle se trouve démontrée la responsabilité de la famille, de l'école, de toute la collectivité devant l'éducation des enfants. Citons encore une troupe du village de Gohor, dans le département de Galatzi, qui porte sur la scène une coutume ancestrale, le jugement du village: tout écart de l'éthique établie est jugé en public par les « anciens » du village. Dans le théâtre d'improvisation à masques « le jugement du village » vit surtout par la verve du dialogue, par l'ironie et l'humour de « l'enquête », par le mode direct, presque fruste, dont on établit la culpabilité. Uniquement formée de femmes (jouant au besoin en travesti), une autre troupe de théâtre non-écrit a pris naissance à Ciumăfaïa, dans le département de Cluj. Une autre encore mène une féconde activité à Prundul Bîrgăului, dans le département de Bistriţa-Năsăud.

Issu des très anciennes traditions du théâtre populaire folklorique, le théâtre non-écrit de Roumanie s'inspire de nos jours de la réalité quotidienne.

MIHAÏ CRIȘAN

LE FILM ET L'ART POPULAIRE

Considéré tout au moins sous l'un de ses aspects, celui de sa popularité, le film documentaire se rapproche de l'art populaire. Arrêtons-nous cependant aux documentaires qui ont pour sujet le terme même de notre comparaison: le folklore. L'occasion nous en a été fournie par le nombre croissant de courts-métrages se rapportant au folklore roumain réalisés par le Studio de films documentaires « Al. Sahia » de Bucarest, lequel est entré dans sa vingt-cinquième année d'existence. Parmi ses récentes réalisations, se détachent pour leurs qualités toutes particulières des films comme *Vieux tapis roumains* (metteur en scène: Mirel Ilieșiu), *la Terre et le serpent* ainsi que *Bon comme le jour* (Slavomir Popovici), *Coutumes d'hiver* (Ion Visu et Vasile Mînăstireanu), *l'Art naïf* (Constantin Budișteanu), *Dans la forêt très touffue* et *Colibaba* (Titus Mesaroș), *Fleurs du costume populaire roumain* (Paula Popescu-Doreanu), *Aux portes du Beau* (Maria Săpătoru). Remarquables en tant que faits de culture, les films en question offrent maintes satisfactions artistiques, certains d'entre eux, tels *la Terre et le serpent* ou *Bon comme le jour* ne sont plus de simples documentaires, puisque nous entrons avec eux dans la sphère du folklore poétique et artistique. En dix minutes de projection, ces films pénètrent l'essence de l'esprit populaire, celle des créations de musique et d'art plastique dont ils s'occupent; ils présentent, par des moyens expressifs, les coutumes et les traditions populaires des différentes régions de la Roumanie, sans glisser pour autant dans le spectaculaire touristique, genre « variétés », ce piège si difficile à éviter dans cette

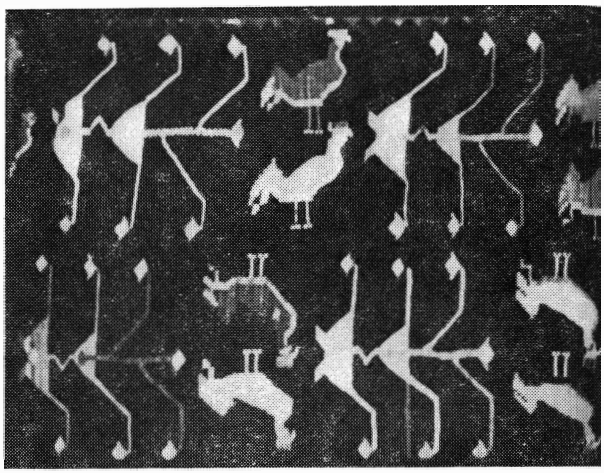


Colibaba

Vieux tapis roumains →

catégorie de films. Les succès obtenus encouragent les auteurs de documentaires à renouveler sans cesse leurs moyens d'expression. Si dans *la Terre et le serpent*, Slavomir Popovici explorait l'univers des ornements d'art populaire en s'arrêtant à deux des motifs les plus fréquents, qu'il retrouvait dans les tapis, les tentures, les serviettes décoratives, les poteaux des galeries couvertes des habitations rurales comme symboles de la permanence (la terre) et du temps fluide et sinueux (le serpent), le même auteur redécouvre dans *Bon comme le jour* les valeurs esthétiques et morales d'un rituel concrétisé dans le pétrissage du « colac », ce pain ornemental en forme de couronne qui, symbole de l'éternité, accompagne l'homme dans les trois moments essentiels de l'existence: la naissance, le mariage et la mort. Le soin minutieux que mettent le metteur en scène et son cameraman, Carol Kovacs, à trouver le cadre suggestif lorsque l'image ne peut saisir un phénomène en entier, atteint en certains endroits la délicatesse du joaillier. Mémorable entre toutes demeure, saisie au crépuscule, l'image des « colacs » portant des bougies allumées, lesquels sont posés sur des écorces de courge qu'emportent les eaux cristallines de la rivière menant dans un autre monde le souvenir du disparu. Ce sont là des films qui parlent d'eux-mêmes; présentée de la sorte, l'image, montée en raccords suggestifs, dit tout.

Une tentative du même genre, mais sur un autre registre en fait de style, nous est présentée par Mirel Ilieşiu dans *Vieux tapis roumains*. Détenteur de « la Palme d'Or » du court-métrage à Cannes, en 1969, l'auteur, enthousiaste, toujours jeune et avide de renouveler sans cesse son langage cinématographique, s'est senti attiré par le film à thème folklorique. Son originalité (et celle aussi de son opérateur Doru Segal) consiste cette fois dans la façon d'aborder l'histoire et la géographie par le truchement des tapis populaires au moyen desquels il nous emporte, comme s'ils étaient enchantés, à travers le temps et l'espace de la Roumanie. Inspiré par leurs couleurs, leur rythme et leur composition, Mirel Ilieşiu a construit son film en fonction de ces trois éléments, qu'il s'agisse de tapis, de nattes ou de tapisseries mura-

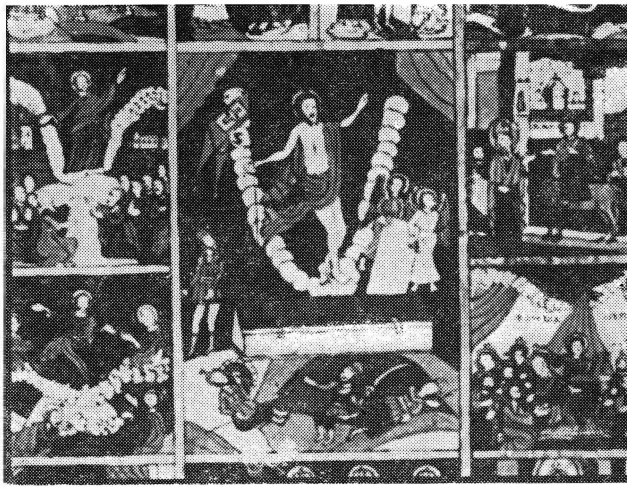


les, et il a créé un état de véritable fascination plastique. Il est assez rare que, voyant un film, on éprouve le désir d'être là, de toucher du doigt la réalité concrète. Or, cette fois-ci, l'on ressent le besoin d'avoir devant les yeux, dans l'intimité de l'univers familial, ces véritables splendeurs créées par le génie populaire. La philosophie des motifs phytomorphes, zoomorphes, anthropomorphes, de même que les significations se rattachant par exemple au culte du soleil, sont tout autant d'éléments soulignés par l'auteur qui se plaît à montrer aussi les méthodes et les techniques de travail, qu'il s'agisse de broderie au tambour, au petit point ou du métier à tisser; s'occupant du cadre chromatique de base ou de la forme du dessin, depuis l'évolution des détails en fonction de la région ou de la période historique, jusqu'au

mode d'intégration des séquences dans l'ensemble architectural du foyer, le metteur en scène pose et résoud ces problèmes dans un spectacle et un ballet d'images captivants.

Deux autres films documentaires se font encore remarquer par la beauté des sujets; l'un, d'ordre général, *Fleurs du costume populaire roumain*, de Paula Popescu-Doreanu, traite avec une réelle noblesse de style des costumes portés par les Roumains depuis les temps anciens, tels qu'on peut les admirer dans le cadre naturel du Musée du Village de Bucarest; l'autre, *Coutumes d'hiver* de Ion Visu et Vasile Mînăstireanu, apporte le parfum des noëls chantés de maison en maison et des souhaits de bonne année formulés de porte en porte dans le Nord de la Roumanie, plus précisément en Moldavie et en Bucovine. Rien qui soit « fabriqué » dans ce film. L'ambiance de fête, le splendide décor des villages de montagne avec ses congères entre lesquelles les chanteurs de noëls se frayent un chemin, les souhaits formulés et les danses traditionnelles, tout le spectacle, avec ceux qui en sont les acteurs (les chanteurs) et ceux qui forment le public (les gens auxquels les chansons et les vœux sont destinés) sont de véritables documents, saisis sur le vif avec autant d'amour et de délicatesse que de rigueur, une rigueur que l'on pourrait qualifier de scientifique. Nous avons affaire ici à un film auquel l'image et la parole concourent à conférer une rare élégance dans la manière d'exprimer les permanences spirituelles du peuple roumain.

Avec *l'Art naïf* de Constantin Budişteanu et *Dans la forêt très touffue* de Titus Mesaroş, le registre est tout différent. Renonçant aux expériences dont l'insolite pouvait choquer, C. Budişteanu, assisté par son cameraman Grigore Corpăcescu, pénètre dans le message des formes et des couleurs, dans le trésor des valeurs de l'art populaire qui approchent de l'art « cultivé », auquel d'ailleurs elles conduisent. Partant du primitivisme des peintres d'icônes des siècles passés, le film en arrive aux peintres-paysans de nos jours, lauréats d'expositions internationales d'art naïf. La rencontre avec l'imagerie et la naïveté de ces artistes réserve maintes et agréables surprises. C'est un chemin similaire qu'a suivi Titus Mesaroş avec son film *Dans la forêt très touffue*. Il y suit avec intelligence et humour l'envol spectaculaire de l'imagination de quatre peintres naïfs qui illustrent une amusante chanson populaire dont le texte est — dans l'approximation de la traduction — celui-ci: « Dans la forêt très touffue / S'trouve une belle tout



L'Art naïf

émue, tout émue, d'vrai ! / Le chasseur qui l'aperçoit / Vite à elle va tout droit / Ah ! va tout droit / Va tout droit plein d'envie / — Bonjour, bonjour, jeune fille, jeune fille / Seulette sous les ramilles, les ramilles, d'vrai ! / Serait-il d'ta volonté, d'ta volonté / De t'en v'nir à mes côtés / Moi j'suis tout prêt à t'emmener, d'vrai/ Non, lui répond la bell'fille, la bell'fille / L'ombre est épaisse, l'herbe fourmille, l'herbe fourmille, d'vrai ! / Si tu veux que j'sois à toi / Alors pour épouse prends-moi / Et pour la vie tu m'auras ». Le dessin et la musique s'harmonisant, la chanson répétée sur quatre registres différents correspondant aux quatre visions plastiques, sont un régal pour les yeux et pour les oreilles.

Il est évident que beaucoup d'autres films encore, tout aussi exceptionnels, seraient à citer. Une chose demeure certaine: c'est le soin jaloux avec lequel le studio « Al. Sahia » s'applique à réaliser des pellicules à même de faire connaître à un public des plus larges, englobant l'étranger, les joyaux les plus précieux du trésor de la création populaire. Il nous faut en même temps souligner qu'en consonance avec le sujet traité, ces films, grâce à la vision originale de leurs auteurs, sortent de la sphère de l'ethnographie et s'inscrivent résolument dans celle des films d'art.

VIOREL BINDEA

UNE FASCINATION PERMANENTE: SHAKESPEARE

Dans le riche répertoire du théâtre roumain, où figurent annuellement plus de 300 titres de pièces, Shakespeare est toujours présent. Inépuisable source de connaissance de l'âme humaine, incitant sans cesse à de nouvelles explorations théâtrales soit sur le plan de la comédie exubérante soit sur celui du drame des abîmes, l'œuvre du titan exerce une permanente fascination sur les metteurs en scène, les acteurs, les scénographes roumains de tous âges. L'expérience Shakespeare commence dès les années détudes et continue toute la vie, chaque acteur, metteur en scène ou scénographe avant l'ambition d'inscrire au dossier de sa carrière pour le moins un spectacle Shakespeare. Et même lorsqu'il ne saurait être question d'une réussite intégrale, chaque spectacle présente pour le moins un aspect inédit, un trait inattendu.

C'est ainsi que le spectacle réalisé au studio de l'Institut d'art théâtral et cinématographique de Bucarest par les étudiants de dernière année avec la pièce *Comme il vous plaira* apportait, outre le charme de la jeunesse, une note inédite due à la scénographie conçue par deux étudiants de l'Institut des arts plastiques, Lia Manţic et Andrei Both: de simples cordages ingénieusement manœuvrés suggéraient tantôt les ogives d'un palais, tantôt les arbres de la forêt d'Arden, avec une mobilité plastique et une expressivité poétique d'une grande force imaginative.

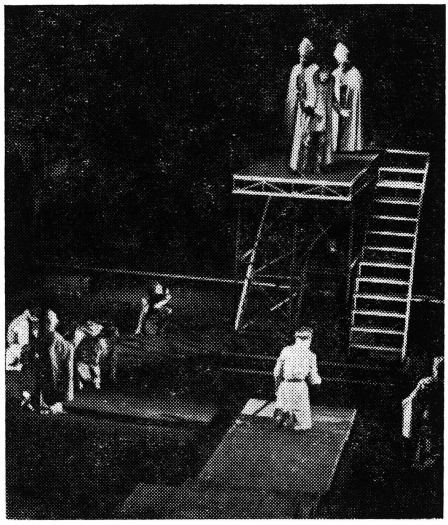
La Mégère apprivoisée, pièce jouée au Théâtre National de Bucarest dans la mise en scène de Mihaï Berechet, a, outre le mérite des décors luxuriants d'incontestable inspiration baroque dus à Elena Pătrăşcanu-Veakis, celui de nous présenter dans une vision inédite le couple classique de Petrucchio et de Catherine. La salle polyvalente du Théâtre National a permis d'entourer l'espace de jeu, sur trois côtés, par les gradins réservés au public, à l'instar du théâtre élisabéthain. Des mannequins géants portant crinoline veillent sur les entrées des acteurs, formant en même temps une sorte de rideau mobile qui permet les changements de décor. Le spectacle, conçu comme une représentation de « théâtre dans le théâtre », avec beaucoup d'éléments tenant de la commedia dell'arte, exécutés par des acteurs doués d'une grande plasticité acrobatique, attribue de nouvelles significations aux relations existant entre les personnages et leurs caractères, renversant presque les significations traditionnelles. En distribuant deux acteurs qui jouissent d'une grande popularité — Coca Andronescu et Mihaï Fotino — dans les rôles principaux, le metteur en scène a réussi à vaincre le préjugé de la « mégère apprivoisée », conférant à Catherine le profil d'une femme intelligente qui, à la fin, prenant le public pour complice, déclame avec beaucoup d'ironie la « leçon » sur l'harmonie dans le ménage.

Les Joyeuses commères de Windsor, spectacle présenté au théâtre « Ion Vasilescu » de Bucarest, apporte une note inédite de par la présence même, sur cette scène, d'un ensemble jeune qui en est à sa première confrontation avec un texte shakespearien. Le metteur en scène Ion Cojar a conçu ce spectacle dans le style d'une farce populaire, l'ambiance scénique créée par Lidia Radian étant celle d'une localité presque rurale; la palissade, qui clôture la scène comme un rideau conventionnel, vient renforcer cette impression. Dans cette ambiance, sir John Falstaff (Alexandru Giugaru) nous apparaît dans un état de décrépitude physique et matérielle avancé, sans trace de son ancienne splendeur, et sa prétention de séduire les deux dames — Page (Marieta Luca) et Ford (Sanda Maria Sandu) — semble d'autant plus cocasse. Le « monde » de Falstaff manifeste sa déchéance également par la présence dans son entourage de toute sorte de voyous et de fripons qui forment une « suite » d'un grand pittoresque. Une note inédite est apportée par l'actrice Mihaela Dumbravă qui a composé le rôle d'Anne Quickly avec beaucoup d'humour, dans une manière inattendue, faisant de la fameuse entremetteuse une sorte de vivandière hommasse et vulgaire, loqueteuse et criarde, une apparition insolite. En contraste avec le jeu plein d'exagération de bon nombre d'interprètes, Boris Olinescu dans le rôle de Ford s'impose par la sobriété de son interprétation, tout comme Cornel Constantiniu qui dessine un Fenton discrètement lyrique, faisant usage également de ses qualités vocales dans une chanson dédiée à Anne Page. S'accompagnant de musique légère, avec des personnages parfois chargés jusqu'à la caricature, avec une féerie finale dans la forêt, transformée en réjouissance populaire, la comédie de Shakespeare s'est muée en un spectacle amusant et coloré, qui s'évertue en premier lieu, semble-t-il, à ridiculiser la jalousie exagérée de Ford plutôt qu'à

satiriser les mœurs dissolues du vieillard décrépit qu'est devenu le noble Falstaff. Le plaisir du jeu, visible chez tous les acteurs, et l'inépuisable vitalité d'Alexandru Giugaru confèrent au spectacle une note à part.

Macbeth et le « mal cosmique », ainsi pourrait s'intituler la chronique de la célèbre tragédie shakespearienne, dans la récente vision d'Aureliu Manea. L'une des plus originales personnalités de la jeune génération de metteurs en scène a monté au Théâtre Municipal de Ploïeşti un *Macbeth* d'une visualisation exacerbée.

Eliminant tout élément qui aurait pu situer l'action de la pièce dans le temps et l'espace, Aureliu Manea a traité la tragédie à l'échelle des dimensions cosmiques. Le début du spectacle nous précipite au milieu d'une violente tempête — on dirait que le monde s'ébranle; une musique sur des rythmes de jazz, une lumière agitée, d'une expressivité extraordinaire — qui devient elle-même un facteur actif, un élément vivant — une toile de fond brillante sur laquelle les lumières sont reflétées avec l'intensité et le dynamisme d'un déferlement des eaux. En ce commencement de monde



Richard III de William Shakespeare dans l'interprétation de Radu Beligan. Théâtre National de Bucarest

où sur la scène le seul objet matériel qui se dessine est un trône, on voit des êtres humains avancer péniblement à travers une poussière d'un blanc immaculé (de la neige?). C'est le roi Duncan et sa suite. Telle sera l'atmosphère scénique de tout le spectacle. Les décors de Florica Mălureanu, d'une grande inventivité et force de suggestion, ont joué un rôle déterminant dans la réalisation de cette ambiance d'une âpre et trouble poésie, chargée d'angoisse, de pressentiments. Les costumes, hétérogènes eux aussi, rappelant tantôt les kimonos japonais, tantôt les armures des cavaliers du Moyen Age, allant des haillons à la somptuosité du manteau royal de Macbeth et même à certains éléments contemporains, évitent de situer le drame dans le temps et l'espace. Ce qui ne veut pas dire pour autant que Manea ait placé la tragédie sur un plan surnaturel, la traitant avec les moyens du fantastique. Au contraire. Dès le début du spectacle, la présence physique des sorcières a été éliminée. Elles n'apparaîtront pas non plus dans les scènes avec Macbeth, tout son entretien avec elles paraissant être une projection de sa propre conscience. La nature déchaînée qui accompagne toute l'action par des effets visuels et sonores est une expression de l'état d'âme des personnages. Nous pourrions dire qu'ici, le décor est un état d'esprit. Aureliu Manea prend de grandes libertés à l'égard du texte shakespearien, éliminant les scènes qu'il considère superflues pour sa vision.

Silvia Năstase (Lady Macbeth) et Cornel Revent (Macbeth) sur la scène du Théâtre Municipal de Ploïeşti

Ainsi, le crime apparaît comme un mal cosmique, un mal issu de la conscience hallucinée de Macbeth, concrétisé par l'intervention ferme et brutale de lady Macbeth, dont l'influence maléfique est soulignée par des gestes, par des attitudes. Le metteur en scène se sert souvent d'éléments matériels à caractère symbolique pour souligner certaines idées. Macbeth, par exemple, aussi bien que lady Macbeth, portent de longues manches noires, qui leur couvrent complètement les mains. Jamais celles-ci n'apparaissent sous leur aspect naturel, humain. Ces mains sont les instruments du crime, les porteuses du deuil.

Parfois, une telle symbolique peut paraître naïve, mais elle ne manque pas de charme. Le jeu des acteurs est violent, appuyé, les contorsions et les cris ne font pas défaut. Corneliu Revent a réalisé dans une bonne mesure l'idée que le metteur en scène se fait de Macbeth, en jouant l'obsession du crime et les cauchemars du personnage dans un registre grave, parfois sur un ton d'incantation qui, à un moment donné, va jusqu'au chant. Lady Macbeth a trouvé dans Silvia Năstase une interprète intelligente et nuancée, mais parfois sans envol. Séduit par la force de suggestion des moyens techniques, le jeune metteur en scène a utilisé dans la dernière partie du spectacle de nombreux éléments de sonorisation et transformé une partie des personnages en simples « voix » représentant d'autres manifestations de la conscience coupable de Macbeth et de lady Macbeth. C'est sans doute aller un peu loin. Mais le final où un immense linceul blanc, immaculé comme la neige foulée pendant toute la pièce par les personnages, descend et recouvre tout, apporte dans la salle de spectacle une tranquillité bienfaisante.

Attendu avec beaucoup d'impatience par le grand public autant que par la critique, *Richard III* n'a occupé la scène du Théâtre National de Bucarest que vers la fin de la dernière saison. Deux sont sans aucun doute les éléments qui suscitent le plus la curiosité quand il s'agit de *Richard III:* la mise en scène et l'interprète principal. Dans les deux cas nous avons affaire à des figures prestigieuses du théâtre roumain: le metteur en scène Horea Popescu et l'acteur Radu Beligan. Dès son entrée dans la grande salle du Théâtre National, le public prend connaissance du cadre où se déroulera le spectacle et, mieux encore, des « pôles » de l'action scénique. Sur la scène vide, ouverte, sans rideau, un spot lumineux éclaire insidieusement une hache plantée dans un billot. L'éperon de la scène, qui avance dans la salle par-dessus les fauteuils, se termine par une plateforme sur laquelle est placé un trône. Par conséquent, c'est entre le trône (pouvoir) et la hache (mise à mort) que se déroulera

Coca Andronescu et Mihaï Fotino dans *la Mégère apprivoisee* de Shakespeare.
Théâtre National de Bucarest

Cristina Deleanu et Alexandru Giugaru dans *les Joyeuses Commères de Windsor* de Shakespeare.
Théâtre "Ion Vasilescu" de Bucarest

le drame de la conquête du pouvoir, du maintien au pouvoir et de la perte du pouvoir. Ce « cadre » a été créé par le metteur en scène Horea Popescu, auteur également du décor qui ne consiste d'ailleurs que dans quelques éléments mobiles, à fonctions multiples. L'un d'entre eux est un immense pont qui sort par une trappe, traverse la scène d'un bout à l'autre et glisse ensuite, prenant différentes positions et se prêtant à diverses utilisations. Les moyens techniques exceptionnels du Théâtre National ont été mis ici en œuvre pour contribuer à la dynamique du spectacle par de rapides changements de l'espace de jeu, à un rythme quasi-cinématographique.

Horea Popescu est parti de l'idée de Shakespeare selon laquelle « le monde entier est une scène ». Pour souligner le caractère théâtral du drame, il a placé les musiciens « à vue », d'une façon qui crée dès le début un effet de distanciation, rappelant au public qu'il se trouve au théâtre; deux formations musicales sont emplacées au premier plan sur les côtés de la scène, une troisième sur une plateforme au-dessus de la scène. La musique de Dumitru Capoïanu, variée comme modalité, présente tout au long du spectacle, crée une ambiance suggestive à l'instar de la musique de film, soulignant l'atmosphère, les états d'esprit, les idées. Metteur en scène de théâtre et de films, Horea Popescu n'a pas résisté à la tentation d'introduire des éléments cinématographiques dans le spectacle, en donnant, par exemple, une consistance visuelle aux cauchemars de Clarence ou en se servant du suspense des films de cape et d'épée, comme c'est le cas dans la bataille du Ve acte où Richard s'engage dans un véritable duel avec Richmond, sur le pont d'où le héros fera finalement une chute spectaculaire. Son penchant pour le théâtral a déterminé le metteur en scène à introduire un chœur de femmes, comme dans les tragédies antiques; par une lamentation et un mouvement rythmé, de rituel, ce chœur marque l'essence tragique des crimes commis par Richard. Le mouvement scénique est ample, riche, les scènes à la cour d'une solennité cérémonieuse — non dépourvue d'une certaine ostentation due aux costumes fastueux réalisés par Dimitrie Sbiera — ; les moments comiques y ajoutant cependant le pigment nécessaire à la détente, spécifique du spectacle shakespearien.

Mais que devient Richard dans cette conception? Dans l'interprétation de Radu Beligan, Richard est le raisonneur du spectacle et de sa propre destinée, d'une intelligence diabolique et d'une ironie mordante. Radu Beligan a accentué la nature « histrionique » du personnage, s'intégrant ainsi dans la théâtralité du montage. Dès sa première apparition, avec son corps mal bâti, les yeux brillant de ruse, ses longs cheveux roux, Richard engage un dialogue avec le public essayant, dirait-on, d'en faire son complice, sinon pour ses actes (cela ne serait pas possible), du moins pour leur justification. Il est clair que la scélératesse de Richard prend sa source non seulement dans le désir de compenser ses infirmités physiques par l'exercice du pouvoir royal, mais aussi dans le manque de force morale, dans la bêtise et la vanité de son entourage. Le sourire avec lequel dans la scène avec lady Anne — véritable scène d'anthologie de l'art théâtral — Richard commente l'acceptation de l'anneau par celle dont il a tué l'époux et le beau-père, le geste avec lequel il montre au public le manteau de deuil qu'elle a perdu en s'en allant, dévoilent tout un monde. Il en est de même dans la scène avec Elisabeth et dans bien d'autres scènes, où la corruption de ceux sur lesquels Richard exerce son pouvoir constitue, visiblement, la porte branlante par laquelle ce pouvoir maléfique s'insinue.

Sans aucun doute, à la recherche du spectaculaire, dans l'ample déploiement du mouvement scénique, un peu de la substance dramatique se perd, transposée qu'elle est elle-même sur le plan de la représentation visuelle. Le drame est présent surtout dans l'interprétation des actrices Silvia Popovici (Margaret), Valeria Seciu (Lady Anne), Ioana Bulcă (Elisabeth), et dans celle des acteurs George Motoï (Clarence), Gheorghe Cozorici (Buckingham), Mircea Albulescu (Lord Hastings). Il apparaît de manière imprévue dans le final, quand, après la mort de Richard, le tueur Tyrrel qu'il avait un jour payé pour lui rendre un autre service, tue le victorieux Richmond. La couronne conquise par celui-ci, de nouveau disponible, incitera peut-être à de nouveaux crimes. Le metteur en scène a voulu aller plus loin, laisser le cycle ouvert vers des temps ultérieurs. Ce final contrevient non seulement au texte de Shakespeare, mais aussi à l'histoire, car la mort de Richard venait clore la sanglante guerre des Deux-Roses, Richmond apportant avec lui une époque de paix et de prospérité. L'histoire ne représente pas un cercle fermé, mais une spirale. Il va sans dire qu'incitant à des discussions, mettant dans une lumière nouvelle l'œuvre shakespearienne, le nouveau montage de *Richard III* a la résonance d'un événement.

MARGARETA BĂRBUȚĂ

CHRONIQUE DU FILM

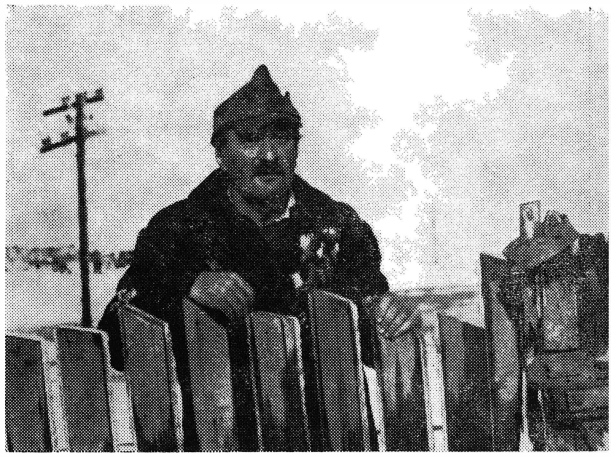
LE CHÂTIMENT

C'est à plusieurs reprises que la critique a remarqué les qualités cinématographiques de l'un des romans les plus populaires qui aient été écrits en Roumanie dans l'entre-deux-guerres: *Velerim et Veler Doamne* par Victor Ion Popa (1895—1946), prosateur et dramaturge. Avec *le Châtiment*, le metteur en scène Sergiu Nicolaescu démontre le bien-fondé de ce jugement, dans une adaptation libre, il est vrai, du roman, mais en utilisant les éléments de narration et l'atmosphère d'autres œuvres du même écrivain. A l'instar du livre dont il est tiré, le film est construit autour d'un personnage central, engrené dans une intrigue touffue, quelque peu policière, au milieu de laquelle se meuvent de nombreux personnages propres au monde rural de l'époque, suggestivement évoqué; mais le tout est pénétré d'une onde de lyrisme enveloppant principalement le héros principal, lui-même d'une singularité et d'une force autonome impressionnantes.

Le Châtiment nous raconte comment un paysan, Manlache Pleşa, forçat innocent et récemment libéré, craint d'être accusé d'un nouveau crime qui vient d'être commis sur les terres de son maître. En effet, Pleşa est accusé et poursuivi. Il s'enfuit, se cache et n'a plus qu'un seul but: découvrir les vrais criminels. Sa fuite éperdue pour échapper aux gendarmes interfère dans le film avec de nombreux filons adjacents: les émouvantes tentatives de Petrache Sava, un vieux cheminot qui veut venir en aide au fugitif, les incursions des gendarmes, l'agitation autour du juge d'instruction, les pressions exercées sur la femme de Pleşa, pour savoir où celui-ci se cache, etc. . .

L'action se passe aussitôt après la première guerre mondiale, dans un village de Moldavie. Manlache Pleşa, après dix années passées au bagne pour un crime commis en état de légitime défense, et deux autres années de front, revient dans son village. A peine a-t-il fait quelques pas dans la venelle qu'il entre en conflit avec le chef des gendarmes; celui-ci menace de lui faire un mauvais parti, mais recule devant l'intervention de Monsieur Léon, le boyard, qui n'est autre que le neveu de la victime et qui s'est emparé du lopin de terre de Pleşa, alors que celui-ci purgeait sa peine. Lorsque l'ex-forçat veut rentrer dans ses biens, Monsieur Léon lui offre, en compensation, le poste de gardien de nuit sur ses terres. Mais, implacable, le sort poursuit Pleşa: l'amour qui naît entre lui et la jeune Rusanda est menacé du fait que la femme du boyard s'est passionnément éprise de lui, tandis que le chef du poste veut à tout prix posséder Rusanda. Sur ces entrefaites, Monsieur Léon est tué. La femme du boyard est impliquée dans ce crime exécuté, sur son ordre, par deux marchands ambulants de pétrole d'un village voisin. Voyant là l'occasion d'une vengeance personnelle, le chef de poste accuse Pleşa et après la fuite de celui-ci, tente d'abuser de Rusanda; devant sa résistance, il la frappe à mort, tuant du même coup l'enfant qu'elle portait dans son sein. La rencontre du fugitif et du père Petrache Sava, le vieux cheminot donne soudain une autre dimension au film, en plaçant au premier plan la lumineuse relation de solidarité humaine, — unique d'ailleurs dans cette histoire — qui s'établit entre les deux hommes. Le père Petrache, seul à croire en l'innocence de Manlache Pleşa, le cache chez lui, soigne la blessure que lui ont faite les gendarmes

Amza Pellea dans *le Châtiment*



et va même jusqu'au sacrifice suprême, sans divulguer la cachette de la victime de l'odieuse machination. Et pourtant Manlache Pleşa est tué: tué par le chef du poste, haïssable exposant d'une société corrompue, dans la mentalité de laquelle la vengeance personnelle, avec tous ses abus, devient pour ainsi dire un devoir social.

Le film (auteurs du scénario: Anuşavan Salamanian et Sergiu Nicolaescu) est bâti sur l'idée d'un destin contrôlé par une société d'une inhumanité sauvage. C'est elle qui a envoyé Manlache Pleşa au bagne pour le crime de ne pas s'être laissé tuer par le boyard qui le menaçait. C'est encore elle qui l'a poursuivi et a fini par le tuer, parce qu'elle ne pouvait permettre à un homme de sa condition de refaire sa vie. D'ailleurs, attentif à l'idée de destin, Sergiu Nicolaescu renonce finalement à la nuance policière de l'intrigue dans laquelle il a engrené les personnages, et son objectif « perd de vue » le motif qui fait que Manlache Pleşa fuit « la justice » des autorités. La recherche et la capture des véritables coupables sont remplacées par l'acceptation du « destin » et du châtiment.

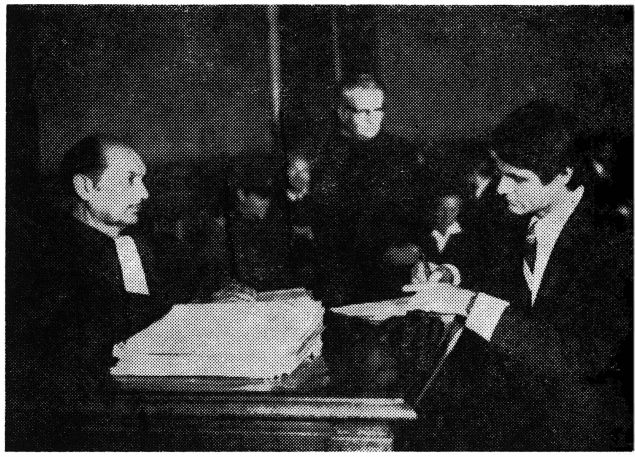
Amza Pellea crée avec autant de force que de sensibilité le personnage si complexe et si pittoresque de Manlache Pleşa, ce gaillard aux poings de fer qui croyait que seule « la malchance » l'avait envoyé au bagne, mais qui sait maintenant que la raison est du côté du plus fort. A ses côtés se trouve Ernest Mafteï, dans le rôle du vieux cheminot Petrache Sava, un homme plein de bon sens, tout cassé, mais d'une immense force morale. Son sacrifice acquiert ainsi une valeur de symbole. Les réalisateurs ont conçu *le Châtiment* d'une façon telle que les deux personnages principaux, Manlache Pleşa et Petrache Sava, paient de leur vie des fautes qu'ils n'ont pas commises, leur seul crime étant leur condition même de paysans pauvres, leur audace d'avoir dit « non » à une société qui ne peut se maintenir au pouvoir que par la violence. Pas plus le gendarme (interprété par Gheorghe Dinică), que la femme du boyard (Aimée Iacobescu) qui « ordonne » la mort de son époux, ou que les deux marchands ambulants, les « tueurs », ne sont punis. Personne d'ailleurs ne s'intéresse à leur châtiment. Ils demeurent au deuxième plan, sûrs de l'impunité. Signée par Alexandru David, l'image est remarquable par ses nuances, ses détails et par les séquences panoramiques d'une grande beauté plastique. Dans ce film d'un bouleversant dramatisme, la musique de Tiberiu Olah est à tel point suggestive qu'elle forme presque, à elle seule, un personnage.

L'INSTANCE SUSPEND SON VERDICT

L'instance suspend son verdict est le film d'un procès criminel. Le mobile du crime — l'arrivisme. L'arme du crime — l'asphyxie. Plus exactement, l'absence d'un ventilateur, le quatrième ventilateur absolument nécessaire pour que l'air pénètre dans les profondes galeries d'une mine. Le prix payé par la victime, une victime absolument occasionnelle puisque l'« assassin » ne visait pas quelqu'un de précis, le ou les cadavres éventuels ne constituant pas pour lui un problème, pas même un scrupule de conscience; le prix, donc, est la promotion du coupable à un échelon social supérieur, dans un poste plus important et, partant, convoité. Pour lui, pour l'arriviste, le directeur de la mine, l'installation de ce ventilateur exige du temps, un temps dont il ne dispose plus, étant donné que les chiffres expédiés au ministère font déjà état de l'extraction d'une importante quantité de charbon. Or, tout retard dans la production entraînerait de reconnaître le faux, et ferait découvrir d'autres chiffres de plan truqués, ce qui, de toute évidence, enlèverait au directeur toute chance d'ascension. Le décision s'impose: on peut se dispenser du quatrième ventilateur.

L'accusé présumé est l'ingénieur Varga, celui qui, bien que conscient du danger

Une scène du film



et ayant initialement refusé de donner son assentiment à l'exploitation des galeries insuffisamment aménagées, finit par céder devant les menaces de son chef et permet aux hommes de descendre dans la mine. Sa « couverture », c'est-à-dire l'excuse de cette décision inconsidérée, se trouve dans l'approbation écrite de son supérieur ainsi que dans les assurances données par celui-

ci que rien ne lui arriverait s'il assumait toute la responsabilitlité. L'inévitable se produit, un mineur meurt asphyxié, laissant dans la poussière de charbon la marque accusatrice de ses mains, dernière trace d'un homme qui meurt « assassiné ». L'ingénieur Varga assume en effet toute la responsabilité. Une fois de plus, sa lâcheté l'empêche de parler. Véritable coupable, le directeur de la mine lui promet d'« arranger » les choses de manière à ce que le malheur arrivé soit mis à la charge du « destin ». A condition toutefois — car il existe aussi une condition — que son nom ne soit pas prononcé et que Varga détruise la preuve à charge, l'acte accusateur. Varga garde le silence, le procès s'ouvre, la procédure suit son cours, apparemment sans heurts, ainsi que le principal coupable l'avait souhaité. Mais soudain, deux dépositions contradictoires font naître le doute et... l'instance suspend son verdict. A partir de cet instant le centre d'intérêt du film se déplace, de la relation victime-accusé, vers celle qui se crée entre le directeur et le juge.

Le directeur, un individu à première vue « positif », ouvert aux problèmes des ouvriers et de la mine, admiré et considéré avec sympathie par ses supérieurs du ministère, un homme dont les résultats obtenus dans la production sont donnés en exemple, rencontre dans le jeune juge à l'air naïf et timide un obstacle insurmontable. « Il y a là quelque chose qui cloche » se dit le juge. Le suspense psychologique est dorénavant axé sur la relation entre le suspect et celui qui le soupçonne. De fausses pistes sont ouvertes, puis abandonnées, la crainte, l'espoir, la victoire et le renoncement fournissent à chacun des personnages un vaste champ d'action. Si, d'abord, on fait le procès de l'arrivisme, les nouveaux éléments font du film un procès de la découverte de la vérité, de la découverte du véritable coupable.

Le scénario, signé par Mihaï Opriş en collaboration avec Dinu Cocea et Gabriel Iosif Chiuzbaïan, porte au premier plan de l'action un important problème de notre existence. Les moyens dont le directeur de la mine s'est servi pour atteindre son but en ont fait un criminel. Le metteur en scène Dinu Cocea manie adroitement les destinées de ses personnages et fait appel à tous les moyens artistiques du genre: mystère, suspense, actions parallèles à l'action principale. Dinu Cocea transforme les menus détails en détails significatifs: le sourire fier et craintif de la mère du directeur (Tantzi Cocea) ou la candeur et la fraîcheur de l'épouse du juge (Valeria Seciu). Le metteur en scène marque son film du sceau de l'authenticité, du naturel, qui dans ce cas insolite prend la valeur d'une protestation morale. La lâcheté de l'ingénieur Varga (Constantin Guriţă) constitue une des vérités; une autre nous est offerte par Gilda Marinescu — interprète de sa femme, personnage contradictoire, oscillant entre le sens de la justice et la crainte des suites qu'elle entraîne. Dans le rôle du juge symbole de la justice, Ion Caramitru confère beaucoup de charme au personnage sans rien perdre de sa sobriété et en lui rendant, aux moments de découragement, la force de tout reprendre par le commencement. George Motoï, l'interprète du directeur de la mine, moins avantagé dans son rôle puisque dès le début on sait qu'il est l'auteur moral du crime, réalise, dans la seconde partie du film (sa confrontation avec le juge) la tension voulue. La relation poursuivi-poursuivant est une relation apparemment froide, mais brûlante, bouillonnante en-dessous. A la création de cette atmosphère ainsi qu'à la réussite du film contribue aussi la musique de Richard Oschanitzky, par son art de ponctuer les moments dramatiques. Sans pénétrer jusqu'au plus profond des significations du thème choisi, *L'instance suspend son verdict* est un film utile, bien réalisé, à même de susciter l'intérêt du public, un film de nos jours, un appel adressé à la conscience; d'une manière ou d'une autre, l'arriviste finit toujours sur le banc des accusés.

● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHO

● Mihnea Gheorghiu, écrivain, président de l'Académie des Sciences sociales et politiques de la R.S. de Roumanie a été nommé citoyen d'honneur de la Nouvelle-Orléans, aux Etats-Unis, pour ses traductions de Shakespeare, Ben Jonson, Dickens, Fenimore Cooper et Walt Whitman.

● Dans la revue américaine « Mundus Artium ». A Journal of International Literature and the Arts — vol. VIII no 2 ont été publiés six poèmes du poète roumain Ion Caraïon: *Demain le passé, Abîme, Toujours en mars, Dépouillement, Toast, Formes IV*, dans la traduction de Marguerite Dorian et Eliot Urdang; la première signe également *Un portrait de Ion Caraïon*.

● Sous la baguette de Horia Andreescu et de Liviu Ionescu, la Philharmonie d'Etat de la ville roumaine de Ploïeşti a participé au Festival de Martina Franca, en Italie.

● Le quatuor « Academica » s'est produit en Suède où il a donné six concerts, à Marstrand, Gränna, Halmstadt et dans d'autres localités.

IN MEMORIAM

HENRI CATARGI (1894—1976)

Quiconque tente aujourd'hui de compléter le portrait artistique et moral de feu Henri Catargi, se heurte sussitôt aux difficultés de l'entreprise. Le peintre a traversé la vie avec une discrétion extrême, soucieux, dirait-on, uniquement d'accomplir l'acte de peindre, acte qu'il a officié pendant près de sept décennies. Plus ses sens vieillissaient et sa main devenait fatiguée, plus on sentait dans ses toiles une grande libération intérieure, un détachement toujours plus apollinien, caractéristique des esprits artistiques élevés, pour lesquels l'action du temps, objectivement érodante, devient un véritable stimulant et libère des énergies créatrices, retenues et contrôlées par une conscience artistique supérieure. Car Henri Catargi était de ces artistes pour lesquels la vision plastique est inséparable d'une culture figurative solide, doublée d'une réflexion continue, lucide, aussi bien sur les significations que sur les moyens de la peinture. Cette lucidité l'a obligé, je pense, à maintenir toute son œuvre entre les limites d'une discrétion structurale. L'art de Henri Catargi a toujours refusé le geste gratuit ,la grandiloquence, le spectaculaire. C'était un art réfractaire à la mode et qui, dans sa sobriété, n'a pas voulu et n'a pas pu la créer, bien qu'ayant trouvé de nombreux admirateurs parmi les peintres plus jeunes. Hostile, d'autre

HENRI CATARGI: Paysage

part, à l'académisme et au maniérisme, il s'est cantonné dans les zones pures de l'introspection, zones où la sensibilité dirige la main suivant, semble-t-il, les impulsions que la rétine transmet à l'âme. Henri Catargi n'a jamais peint selon une norme, jamais posé sur la toile une touche ou une ligne qui soit le résultat d'un préjugé ou d'une conception simplement héritée et assimilée. Le maître s'est constamment laissé inspirer par la nature, dont il a cherché les pulsations secrètes, à la façon du médecin qui se penche sur un organisme pour déchiffrer dans les palpitations du cœur les lois de la croissance et du vieillissement, de l'épanouissement et de la décadence, de la joie de la lumière et de la tristesse des crépuscules. L'attitude de Henri Catargi face au monde, face à l'univers, face à cet « immense animal qui vit et respire », comme auraient dit les néoplatoniciens de la Renaissance, est celle d'un raffiné qui, ayant laissé glisser la première impression au-delà de l'écran de la mémoire, s'efforce d'en reconstituer la substance élémentaire. Pareille reconstitution exclut d'emblée le choc visuel et l'exaltation de la beauté de l'image, pour le seul amour de la forme. Elle suppose, par contre, la capacité d'ennoblir toute pulsation des choses d'un souffle frais, d'envelopper d'un esprit généreux les créatures et les paysages, les hommes et les arbres, et toute projection existante ou possible de l'humanité. Dans cette tentative de représentation purifiée des données du réel, Henri Catargi a pris pour modèle la peinture des impressionnistes. Mais son art n'est nullement tributaire des combustions, par exemple, d'un Van Gogh, ou de la couleur passionnée d'un Monet. Aux impressionnistes, Henri Catargi reprend surtout l'idée que la réalité sensible ne peut devenir forme sensible par la quantification de lois optiques élaborées, indépendantes de l'objet de l'observation, et que la lumière et la couleur ne font qu'un; les rapports entre les couleurs peuvent illustrer les rapports entre les choses et, au fond, ils portent une charge émotionnelle véritable. Mais ces idées ne sont pas inhabituelles, et nombreux sont les peintres qui les ont tenues en honneur. Catargi les a mises en pratique à sa façon, selon sa structure d'artiste et son tempérament propre, sans tenter d'établir un programme. La couleur a été pour lui le résultat d'une impression visuelle directe, filtrée, puis reconstituée. Mais elle a été non moins le symbole de la vie secrète des choses. Regardez un crépuscule de Catargi. Vous y retrouverez condensés en un seul objet, concentrés sur une seule forme, les gris de Bonnard et ceux de Vuillard, toute la tristesse déchirante de ces infinis crépuscules symbolistes. Mais un élan vital inconnu aux maîtres français traverse les images de Catargi. Les formes ont de la consistance, elle s'agencent harmonieusement dans l'air, descendent des horizons et composent des perspectives presque certaines. La nature est majestueuse, les objets, dans leur équilibre, respirent librement et tendent vers le monumental, au mépris de leurs propres dimensions. Dans chacune des toiles de Catargi respire la sensibilité d'un Andreescu, enrichie par l'expérience des mutations produites dans la sensibilité générale sur le parcours de trois quarts de siècle.

L'une des dernières toiles de Henri Catargi présentées dans une exposition a été un paysage indéfini, d'automne il me semble, avec une maison. Une simple maison de village, habitée par le temps et portant son empreinte, offerte, avec son mur frontal d'un gris fatigué, à tous les vents. Le frisson du crépuscule s'y faisait sentir dans tous les détails. Mais la vie flottait, tutélaire, semblait-il, autour des formes découpées par le vieux maître dans l'espace avec une précision cézannienne. Toute chose y paraissait respirer l'air et la lumière. Sur cette image tonique et raffinée s'achève pour nous le cycle de l'existence de l'un des artistes roumains les plus importants. Le reste, comme dit le poète, est silence.

GRIGORE ARBORE

Le Penseur, statuette de terre cuite. Culture d'Hamangia (4 — 2e millénaires av.n.è.)

◀ Vase énéolithique. Culture de Cucuteni (4—3e millénaires av.n.è.)

TÉMOIGNAGE DE LA CÉRAMIQUE

Trop enracinée est l'habitude de juger, au point de vue stylistique, un art, voire une certaine civilisation, d'après ses monuments majeurs taillés dans la pierre et dans le marbre pour admettre sans difficulté l'idée que l'argile, le plus ancien et le moins noble des matériaux jamais façonnés par la main de l'homme, puisse à elle seule, par des formes et des couleurs, parler des destinées, de l'histoire, de la mentalité, de la psychologie et du goût d'un peuple ou d'une époque. Et pourtant, le « fragile vase d'argile » dont parle le poète, demeure indubitablement le témoignage le plus émouvant — parce que, dans sa gaucherie et sa splendeur, il constitue, en quelque sorte, le plus quotidien et le plus direct des témoignages —, de par l'application avec laquelle, anonyme ou célèbre, le potier s'est penché sur lui depuis les temps les plus reculés et partout dans le monde. Nous ne saurions qu'insuffisamment comprendre ce que l'esprit de la Méditerranée représenta dans la civilisation crétoise sans les incroyables vases d'il y a près de quatre mille ans; ce que signifia la rigueur géométrique des commencements du monde hellénique, sans la perfection des archaïques vases de la Grèce archaïque; la soif de couleur et de fantastique de l'Amérique précolombienne, sans les bizarres formes de la poterie des Incas et des tribus mayas, ou bien ce que fut le goût de la Renaissance française pour une atmosphère païenne, bucolique et agreste, sans les vases minutieusement ciselés de Bernard Palissy.

Mieux encore — et c'est presque surprenant — la céramique qui jusque dernièrement encore n'était qu'une cendrillon dans l'histoire de l'art et de la culture, est peut-être celle qui, au plus haut point, confère l'historicité non seulement — chose depuis longtemps connue — aux faits et aux réalités dévoilés par les archéologues, mais aussi à ce chapitre de la civilisation maintes fois et arbitrairement relégué dans la sphère d'un immuable anhistorique que serait la création populaire; et quand la céramique se trouve liée à un espace tel que l'espace roumain, à la confluence de tant d'aires culturelles, possédant une individualité aussi prononcée et une culture à tel point impossible à confondre dans le paysage du continent, sa valeur de témoignage historique et esthétique s'en trouve considérablement accrue.

C'est pourquoi le fait de considérer la céramique de Roumanie comme le « trésor d'une existence et d'une culture multimillénaires » — pour reprendre les termes compris dans le titre même de l'exposition ouverte dans les salles du Musée d'Histoire de Bucarest — se trouve non seulement justifié, mais encore réclame une sévère exigence de la part de ceux qui se sont proposé d'illustrer l'évolution culturelle de notre peuple à l'aide des plus représentatifs exemplaires de l'art céramique. La légitimité d'une pareille démonstration, au moyen de modestes mais très diverses poteries anciennes et nouvelles, n'a pas besoin d'être soulignée; je m'empresse d'ajouter que sur le plan scientifique, l'illustration de l'histoire d'un chapitre entier et essentiel de culture des Roumains et de leurs ancêtres plus ou moins lointains a été faite ici avec rigueur et sobriété, une sobriété qui, parfois, m'a-t-il semblé, va jusqu'à une sorte de monotonie dans l'étalage — seul défaut qu'on pourrait reprocher à cette intéressante exposition. Quiconque a parcouru les salles a vu nettement se préciser les contours d'une maîtrise artistique dans laquelle, au-delà des signes d'une évolution ininterrompue, on peut reconnaître une spécificité stylistique dont la dominante est, à toutes les époques, constituée par l'harmonie, l'équilibre de la décoration et des formes céramiques.

Issue d'une vision avec prédominance chromatique, fastueuse parfois, de l'ornementation du vase — depuis la peinture, aux teintes sobres et aujourd'hui éteintes, de la poterie néolithique de Cucuteni, à celle, peinte elle aussi et rappelant la céramique hellénistique, du monde dace, ou aux vases peints à l'aide de la corne et, parfois, du pinceau, à partir du XVIIIe siècle, en Valachie —; ou bien pensée et décorée d'une manière où prédomine l'attrait pour le jeu des ombres et des lumières sur les menus volumes et ornements nés du modelage ou des profondes encoches pratiquées dans les parois des vases — depuis ceux excisés et incrustés du néolithique sud-carpatique, des aires culturelles de Boïan et Vădastra, avec des effets approchant ceux des entailles populaires dans le bois, jusqu'aux curieux récipients de l'âge de bronze, aux anses élancées et aux contours animaliers, à la *terra sigilata* roumaine ou aux jarres paysannes de Vîlcea et d'Argeş ornées de bandes appliquées et de motifs en relief —, la céramique du territoire roumain, d'usage quotidien ou cérémoniel, reste, dans ses lignes essentielles, parfaitement accordée à l'esthétique propre à cette partie du monde où les détails s'intègrent, d'une façon ordon-

née et équilibrée, à l'ensemble, selon une logique sans faille, l'ornement — artistiquement parlant — ne portant pas atteinte au fond, ne le subordonnant pas et ne le dépassant pas.

Mais ce n'est pas seulement chargée d'histoire, ce n'est pas seulement circonscrite à une vision spécifique à ce coin de continent que nous apparaît, dans une exposition aussi vaste, la poterie autochtone depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. Elle s'avère animée également par une unité du territoire et de l'esprit, par une modalité commune de penser l'ornement, de rendre l'essentiel de la réalité environnante au moyen des symboles plastiques.

Dus, en dernière instance, à des bases unitaires de civilisation, de vie historique, de genèse ethnique pour lesquelles le fonds géto-dace de la protohistoire, l'élément romain de l'antiquité et ensuite celui romano-byzantin du premier Moyen Age ont été décisifs, mieux encore, formateurs, les témoignages de l'art céramique deviennent aussi les inestimables preuves d'une communauté culturelle. Car il y a une coïncidence impressionnante dans la présence, à des époques historiques diverses, sur tout le territoire habité aujourd'hui par les Roumains, du Maramureş à la Dobroudja et du Banat jusqu'en Moldavie, de certains motifs géométriques élémentaires — le triangle, la spirale, le méandre, le zigzag — qu'on rencontre dès les commencements de la céramique, il y a quelques millénaires, comportant plus d'une ressemblance avec ceux d'autres aires appartenant aux quatre coins du monde, mais aussi avec certains autres de provenance plus récente ou moins généralement répandus, pleins de significations existentielles ou cosmiques aujourd'hui disparues, tels que l'étoile et le serpent, l'oiseau et le sapin ou le couple anthropomorphe, qu'on retrouve tous depuis les époques dace et romaine, pendant l'époque byzantine et celle du bas Moyen Age et jusque dans la poterie populaire contemporaine.

Traitant d'une communauté culturelle roumaine issue au fur et à mesure, au fil des siècles, d'un prestigieux héritage, l'historien de la culture est amené à évoquer un fait fondamental, qu'une fois de plus la céramique souligne avec force dans la sphère des formes, des techniques, des motifs; c'est celui de la continuité. Et il ne s'agit pas là uniquement de la perpétuation de certaines formes de culture tout au long d'une période historique pour laquelle la céramique indique en premier lieu la conservation de tous les éléments composants de la romanité — à savoir, au cours du millénaire des migrations, après que les légions romaines eurent abandonné la Dacie et jusqu'à la naissance des Etats féodaux roumains —, mais d'une continuité beaucoup plus vaste, tout au long de toute l'histoire du sol roumain, d'une continuité du répertoire fondamental, de la grammaire décorative, des techniques de base de la poterie.

La céramique grise, à la décoration polie, suggérant, dirait-on, des reflets métalliques — peut-être même une suggestion, répétée, des vases ciselés en bronze et en argent —, découverte en Olténie et en Munténie, datant de l'époque des genèses thraces jusqu'à la civilisation dace et qui se retrouve dans le monde post-romain de l'époque prémédiévale, plus tard, aux environs de 1400, à Suceava et, enfin, dans la céramique paysanne de notre temps, du côté de Rădăuţi; la poterie émaillée qui, depuis la Dobroudja de la basse latinité, à travers la civilisation roumaine des XIVe et XVe siècles — avec ses splendides exemplaires de céramique couverte d'éclatantes glaçures d'émail vert, jaune et brun, décorés d'oiseaux et d'animaux fantastiques, de palmettes et de sarments, de Zimnicea et Severin, d'Enisala, Tîrgovişte et Putna — , a conservé la somptueuse tradition des couleurs de Byzance jusque dans les cruches et les écuelles des paysans de Năsăud et de Vîlcea; certains essais de petite sculpture en terre glaise, représentant — avec des significations magiques peu à peu estompées — généralement des animaux, mais aussi des êtres humains, et qui relient les figurines du néolithique ou les idoles richement ornementées de l'âge du bronze, de Cîrna, aux figurines que jusqu'à nos jours on confectionne à Pisc-Ilfov; et même certaines formes plus spéciales de vases, à fonctions précises, tels par exemple les seaux des bergers de Caraş-Severin qui rappellent jusqu'à l'identité les soi-disant « chaudrons » de terre glaise fabriqués, eux aussi, par des groupes de pasteurs de Dobroudja et de Moldavie aux premiers siècles de notre millénaire; enfin, le même goût pour la décoration en céramique de l'extérieur de certains imposants édifices publics, de l'Antiquité, du Moyen Age ou de l'époque moderne, mais aussi de l'intérieur de certaines maisons, à la ville comme à la campagne, avec des plaques et des carreaux de faïence décorés d'anciennes enseignes, traditionnelles ou d'ornements héraldiques compliqués par endroits encore difficiles à déchiffrer, tout cela indique une continuité dont l'art de la céramique, sensible aux transformations mais tenace dans la conservation, témoigne

au plus haut point. Et n'y a-t-il pas, dans ce plus ancien et plus commun des métiers, une preuve encore de continuité dans le fait que l'activité créatrice contemporaine des paysans, organisés dans des coopératives spécialisées à cet effet, connaît aujourd'hui la plus remarquable des floraisons dans les centres mêmes qui possèdent une tradition en ce sens, en Transylvanie, Moldavie, Munténie et Olténie? De même, l'autre activité créatrice actuelle, celle des artistes céramistes professionnels — présents, eux aussi, d'une façon significative, à l'exposition du Musée d'Histoire — nous amène à constater, aux côtés des recherches et de l'expérimentation de nouvelles voies et techniques, l'existence d'une véritable obsession des motifs et des formes préhistoriques et antiques, médiévaux et folkloriques actuels, qui se retrouvent dans les spirales et les méandres de type Cucuteni, dans les profondes incisions et les cannelures rappelant la poterie de l'âge des métaux, dans l'émail de certains vases aux lignes synthétiques modernes, évoquant les vases populaires ou ceux du Moyen Age.

Le témoignage de la céramique devient de la sorte un témoignage de l'histoire et des notes spécifiques à notre civilisation, un témoignage de la parfaite unité et de la continuité ininterrompue de la culture autochtone. Quant aux heures passées dans une exposition consacrée à la poterie de tous les temps, des Carpates au Danube, elles se transforment en une séduisante et significative exploration de l'histoire et de l'âme de notre très ancien peuple.

RĂZVAN THEODORESCU

LES MUSÉES ETHNOGRAPHIQUES ET LEUR SIGNIFICATION

Pour l'ethnographie roumaine — en tant que science de la civilisation, de la culture et de l'art populaires, ou plus exactement en tant que science du mode de vie et du spécifique ethnique et culturel défini par cet ensemble de manifestations — le dernier quart de siècle a représenté non seulement un tournant, mais aussi l'acceptation d'une responsabilité historique. Le fait semble aujourd'hui évident si l'on tient compte de l'ensemble des activités déployées autour des trésors de la civilisation et de la culture populaires, activités concrétisées dans des reconstitutions d'amples collections d'objets authentiques.

La première remarque à faire est que, présentement, il n'existe plus une seule zone ethnographique où l'on n'ait recherché de telles pièces ou constitué des collections locales. Cela saute aux yeux si l'on considère le réseau de musées ethnographiques ou d'art populaire qui recouvre tout le territoire du pays, depuis les centaines de collections et de musées de village jusqu'aux musées zonaux, départementaux ou de représentation nationale. Il existe actuellement 23 musées spécialisés d'ethnographie ou d'art populaire, outre les 52 sections, filiales ou collections importantes affiliées à certains musées mixtes. A cela s'ajoutent le groupe des musées de plein air (habitations ruraies, installations techniques et autres), organisés ou en cours d'organisation, ainsi que six unités à l'état de projet.

Une seconde remarque importante concerne le fait que chaque musée a sa propre personnalité, soit qu'il représente sous tous ses aspects un centre ou une zone géographique déterminés, soit qu'il s'agisse de musées à caractère spécial, centrés autour d'un thème unique. On pourrait ajouter que le mode même de réalisation des pièces exposées contribue, d'une manière différenciée, à souligner la personnalité de chaque musée. (Une catégorie à part, à ce point de vue, est formée par les musées ethnographiques en plein air, dont le nombre s'est considérablement accru: s'il en existait deux avant la guerre, il y en a 14 aujourd'hui, sans compter les 6 en cours de réalisation.)

Il est également à noter que les musées d'ethnographie et d'art populaire forment un réseau systématique, dans le cadre duquel les collections embrassent, dans l'ensemble, tous les problèmes de la civilisation, de la culture et de l'art populaires roumains et des nationalités cohabitantes (Hongrois, Allemands et autres) dans les zones où, depuis des centaines d'années, ces dernières coexistent avec le peuple roumain.

Enfin, le plus remarquable caractère de la civilisation et de la culture populaires roumaines réside dans le fait que dans la plus locale ou la plus modeste des manifestations, on croit voir reflété, comme dans un microcosme, tout l'univers de la spiritualité roumaine. C'est ce qui explique le

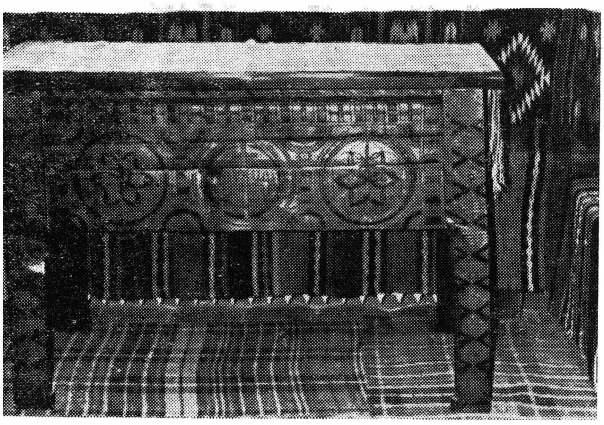
fait que ceux qui entrent en contact avec un musée, une exposition zonale ou un certain genre de culture et d'art populaires, pénètrent en quelque sorte dans l'horizon stylistique général roumain. Nous retrouvons donc l'unité structurale dans une grande diversité de manifestations, ce qui s'explique sans doute par une genèse commune et par des conditions de développement historique similaires. Visiter les collections ethnographiques de certains musées est une leçon d'histoire qui démontre, jusqu'à l'évidence, la richesse et la valeur du patrimoine de civilisation, de culture et d'art populaires roumains, une continuité qui découle du lien du peuple avec le sol qu'il habite, ainsi que des traits stylistiques différents de ceux de la civilisation, de la culture et de l'art d'autres peuples. En même temps sont mises en lumière les relations du peuple roumain avec les peuples voisins, relations qui ont eu pour conséquence des emprunts réciproques et des influences organiquement intégrées dans le moule stylistique propre. Ces particularités marquent autant les musées « classiques », où les pièces sont exposées dans des pavillons, que ceux qui exposent en plein air. On tend d'ailleurs de plus en plus à marier ces deux principales modalités d'exposition (pavillons et plein air), afin justement de mieux mettre en relief les caractéristiques de base, précédemment énumérées, de la culture populaire, de l'esprit national et des rapports existant entre le peuple roumain et les nationalités cohabitantes. Arrêtons-nous, pour exemplifier, à quelques musées plus importants de Transylvanie et de Moldavie.

Continuant de vieilles traditions progressistes — instaurées par l'ancien musée de la société de culture « Astra », datant du XIXe siècle, et par l'ancien « Musée des Carpates » — le *Musée de la technique populaire* de Dumbrava Sibiului, en Transylvanie (fondé en 1956, ouvert au public à partir de 1966 et qui comprend aujourd'hui, transportées et reconstruites, 76 unités comportant 140 constructions originales) présente, d'une manière systématisée, l'histoire des métiers et des installations populaires paysans. Ce musée est donc l'aboutissement de la pensée du savant géographe et ethnographe Simion Mehedinţi, selon lequel « un peuple se laisse caractériser par son travail et ses outils », et, partant, par son activité créatrice de civilisation et de culture. Dans toutes les collections réservées à la technique traditionnelle — depuis les plus simples outils servant à la cueillette ou à la pêche, des outils du berger ou de l'agriculteur, jusqu'aux ingénieuses installations des moulins hydrauliques à aubes ou à roue verticale, aux moulins flottants ou à vent, à huile et à foulon, et aux bocards à broyer le minerai aurifère, — on retrouve à chaque pas les principes de base de la pensée technico-ergonomique des temps modernes. La création technique populaire touche maintes fois, en ce sens, au génie. D'autre part, l'utile est toujours conjugué au beau, les lois de la proportion et de l'harmonie sont respectées et la décoration réalisée au moyen des techniques les mieux adaptées au matériau: modelage de l'argile, sculpture du bois ou de la pierre, etc. A cela s'ajoutent les symboles et les motifs anciens et récents, reflétant le lien qui unit l'homme à la nature, son attitude active à l'égard de celle-ci. Outre le grand nombre de constructions et d'installations techniques, ce musée de Sibiu comprend par milliers des objets d'usage ménager, des articles vestimentaires, etc., dont chacun est dû au labeur d'hommes fort inventifs qui ont imaginé des outils, des techniques et des procédés adéquats. Parallèlement à l'exposition de base en plein air, dans la ville de Sibiu est présentée, dans 16 salles, une exposition où les objets d'art populaire sont groupés par genres. Dès que sera définitivement mise au point l'exposition de plein air de Dumbrava Sibiului, elle y sera doublée sur place par une ample exposition dans plusieurs pavillons, suivant l'idée et la structure thématique du Musée de la technique populaire.

De son côté, le Musée ethnographique de Transylvanie, à Cluj-Napoca, possède l'un des fonds les plus précieux d'objets de culture et d'art populaires, concernant toutes les zones de cette province historique, ainsi que tous les genres de produits, par catégories fonctionnelles, types et variantes zonales; il offre donc une image complète de la civilisation et de l'art populaire des Roumains et des nationalités cohabitantes de Transylvanie. De tous les musées ethnographiques de Roumanie, le musée de Cluj-Napoca est le premier à avoir coordonné l'exposition dans les pavillons et celle de plein air de façon à en faire un tout unitaire, même si, territorialement, elles ne sont pas voisines. Dans les deux expositions, l'accent porte tout particulièrement sur le domaine des occupations, représentées par des objets qui vont des simples outils servant à la cueillette, à la chasse ou à la pêche (corbeilles d'écorce, ruches primitives, ingénieux pièges à gibier, outils traditionnels pour la pêche, etc.), jusqu'aux outils que l'on utilise dans l'élevage et l'agriculture (vases à lait, coupes de bois pour boire l'eau, gros bâtons de bergers, charrues anciennes de différents types, outils pour

Gilet fourré du département de Suceava. Musée Hanul Domnesc

Table-coffre en bois sculpté du département de Suceava. Musée Hanul Domnesc



la récolte des céréales, etc.) auxquels viennent s'ajouter les ustensiles ménagers (moulins à huile, moulins à bras, outils à tisser et à filer, etc.). Tous fournissent une ample documentation sur les occupations traditionnelles du peuple roumain et mettent en même temps en lumière, comme un trait caractéristique de la civilisation et de l'art populaire roumains, l'imbrication organique de l'utile et du beau, ce dernier se manifestant dans la forme et la décoration des godets, des bâtons de berger, des jougs, des berceaux, des quenouilles, du métier à tisser, de tout ce que l'esprit de l'homme a inventé pour satisfaire aux besoins fondamentaux de la vie. Très bien représentés sont quelques métiers spécialisés de grande ancienneté, tels que le travail du bois (outils et produits de charpenterie, de tonnellerie, de charronnage, de menuiserie, etc. provenus de quelques centres spécialisés ayant acquis du renom) ou le traitement des peaux. La poterie, occupation de vieille tradition, est bien représentée au musée de Cluj-Napoca, qui expose des outils servant au travail de l'argile et des produits en provenance de tous les centres de Transylvanie et du Banat ; on y trouve une éloquente image de la grande diversité (chromatique, de formes, d'ornementations) de la céramique populaire, mais aussi de son unité dans cette diversité. Aux côtés de la céramique roumaine, une place de choix est réservée aux pièces représentatives produites par les Allemands et les Hongrois de Transylvanie.

L'art populaire transylvain y est représenté également par des costumes populaires, autre expression du mode de vie, des conditions spécifiques de chaque régime social, et, en même temps, de l'imbrication de certains éléments traditionnels, d'origine ancestrale, communs à toutes les provinces roumaines, avec les éléments spécifiques locaux. Ici aussi, l'exposition dans les pavillons est complétée par une exposition de plein air. Les monuments d'architecture populaire, les installations et les ateliers artisanaux présentés au musée de plein air de Hoïa-Cluj illustrent les éléments spécifiques et ceux qui sont communs dans le mode d'organisation des habitations, dans l'architecture et le plan des maisons, ainsi que l'ancienneté et l'évolution des industries paysannes et des métiers. Comprenant de nos jours 45 unités, soit 135 constructions, et des milliers d'objets d'art populaire, le Musée ethnographique de Transylvanie, à Cluj-Napoca, offre un précieux matériel documentaire sur le mode de vie, les occupations tradi-

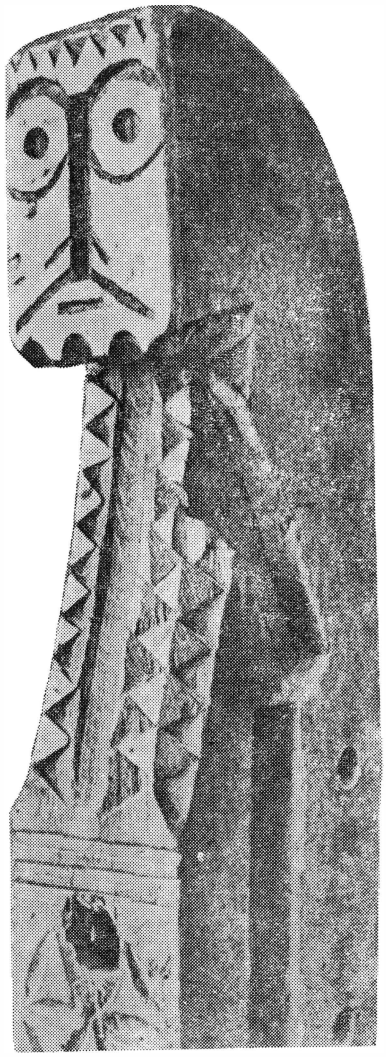
tionnelles du peuple roumain et des nationalités cohabitantes.

Les musées ethnographiques et d'art populaire de Moldavie (le Musée ethnographique de la Moldavie, à Jassy, la Section d'art populaire de *Hanul Domnesc* (l'Auberge princière) à Suceava, les musées de Rădăuți, Cîmpulung Moldovenesc, Gura Humorului, etc.) illustrent, par des objets authentiques, la très ancienne culture matérielle et spirituelle des habitants de cette province historique, et nous permettent de situer celle-ci dans l'ensemble organique de la culture et de l'art populaires du pays.

Se proposant de refléter, dans son évolution historique, la civilisation, la culture et l'art des habitants de la Moldavie (les zones de Suceava, Jassy, Bacău, Galatz), le Musée ethnographique de la Moldavie, à Jassy, présente successivement des aspects touchant les occupations pratiquées par le peuple roumain tout au long de son développement historique, depuis les occupations traditionnelles secondaires (cueillette, chasse, pêche, apiculture) jusqu'aux occupations traditionnelles principales (agriculture, élevage, abattage des arbres dans la forêt, etc.), et aux métiers spécialisés; on y trouve même certaines installations techniques populaires se prêtant à être exposées à l'intérieur des pavillons. Les objets sont représentatifs du talent des créateurs paysans, de leur sens inné de la décoration et surprennent par l'harmonie des proportions, par l'ornementation variée et suggestive, parfois même par leur caractère monumental.

Les collections du Musée de Jassy comprennent également de nombreux objets d'art populaire, depuis les célèbres poteries noires de Marginea, ou celles, blanches et rouges, réalisées à Rădăuți, à Tansa, etc., jusqu'aux meubles paysans d'une rare beauté, due à une composition ornementale équilibrée et raffinée et à un sens remarquable des proportions; pour les tissages, on remarque la perfection des combinaisons chromatiques et la délicatesse des ornements; un rayonnement doux et intime se dégage de ceux surtout qui sont utilisés pour la décoration des intérieurs.

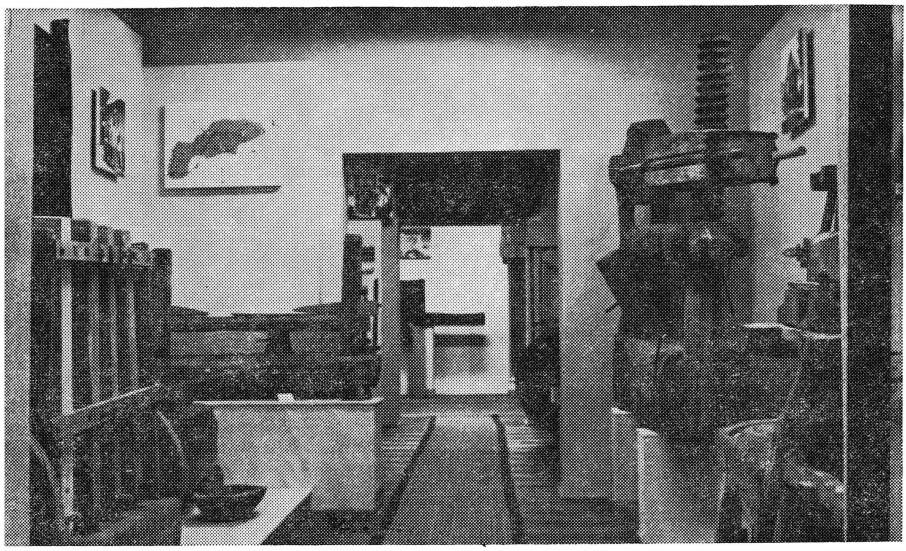
Le costume populaire moldave, exposé sous forme de pièces séparées ou de costumes complets, témoigne d'une grande unité, le spécifique des différentes zones étant surtout souligné par la diversité des ornements et des couleurs. Les combinaisons respectives ont cependant un air de famille que le visiteur peut discerner du premier coup d'œil. En même temps, en présentant des costumes populaires plus récents, le musée de Jassy montre la continuité de certains éléments anciens jusqu'à nos jours,



Pied de lit (détail). Zone de Sibiu.
Musée Brukenthal, Sibiu

leur intégration et leur interprétation en conformité avec le goût moderne, dénotant la même élégance et le même raffinement caractéristique du costume traditionnel.

Se limitant, pour sa part, uniquement au nord de la Moldavie, le Musée de Suceava, organisé à *Hanul Domnesc* (l'une des plus vieilles constructions de Suceava, dont le rez-de-chaussée date de la fin du XVIe siècle), présente, au moyen d'objets originaux, l'organisation de l'intérieur paysan, avec tout l'inventaire d'une habitation d'autrefois, ainsi que des objets en bois, en os, en argile, en fibres végétales, en laine, etc., auxquels viennent s'ajouter les instruments de musique et les objets ayant trait à différentes coutumes ancestrales,



Exposition de plein air au Musée ethnographique de Reghin

spectées au fil des siècles et attestant, ıns cette zone du pays, une impression- ınte richesse de manifestations artistiques. Par rapport aux autres musées présentés us haut, le Musée de Suceava illustre la éation artistique populaire d'une zone ès riche en manifestations de ce genre et ıi forme un tout unitaire avec les autres nes ethnographiques du pays. Ainsi donc, ıe nous faisions halte à Orăştie, où le usée local expose des créations d'ancienne adition (par exemple, une remarquable llection de colonnes tombales losangées ornées de motifs qui remontent dans ıistoire à des milliers d'années); que nous ıus arrêtions à Reghin, dans le musée ndé depuis peu et qui représente brillam- ent la culture populaire des zones du haut Mureş; ou dans d'autres musées (Focşani, par exemple), sans parler du « Musée du Pays des Criş », à Oradea, qui renferme la plus moderne exposition permanente d'art populaire — nous découvrirons, partout dans ces milliers, ces dizaines de milliers de pièces, le même caractère fonctionnel, le même substratum historique, les mêmes éléments de décoration indiquant l'appartenance à une seule famille spirituelle, les mêmes antiques symboles (le soleil, le serpent, etc.), avec une même charge philosophique et un même niveau artistique élevé, les lois de l'art décoratif étant appliquées avec compétence selon une matrice stylistique unitaire.

CORNEL IRIMIE

ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS

● A Grenoble, en France, ont été présentés les films documentaires d'art *Le Monastère de Horezu*, *L'art médiéval roumain de style brancovénien* et *Les couleurs des fleurs*.

● Les Editions « Slovensky Spisovatel » de Bratislava ont fait paraître la nouvelle *La mort d'Ipou* de Titus Popovici, dans une version signée par Lubica Vychovalá, auteur également de la post-face du volume.

● Dans le numéro 13/1976 de la revue belge « Idées et autres » (Cahiers anthologiques de la traduction) a été publié le récit de science-fiction *Une sorte d'espace* de Ion Hobana, dans la traduction d'Andrée Fleury.

● Sous les auspices de l'Association Internationale d'Etudes Roumaines vient de paraître, aux Pays-Bas, aux Editions « The Peter de Ridder Press », le premier numéro (double) de la revue semestrielle « International Journal of Romanian Studies ». Au sommaire de ce premier numéro figurent des études de linguistique, de stylistique, d'histoire et de critique littéraire, des études comparatistes et des recensions signées par: Sorin Alexandrescu, G. Caragiani (Naples), I.M. Klinckenberg (Liège), Adrian Marino (Cluj-Napoca), Willem Noomen (Groningen), M. Lentzen (Münster), F. Lorint (Bruxelles), M. Cugno

(Turin), N. Simms (Hamilton — Nouvelle-Zélande). La revue annonce la publication, dans chaque numéro, du profil d'un écrivain ou d'un artiste roumain. Au numéro 1 est présenté Marin Sorescu, avec des articles consacrés à son œuvre dramatique et le poème « Shakespeare » (texte original roumain et traductions en anglais, français, italien, allemand, portugais, suédois et hollandais).

● Le quatuor « Voces contemporanae» du Conservatoire « Georges Enesco » de Jassy a remporté la médaille d'argent au Concours international des jeunes solistes — édition 1976, de Bruxelles.

● Liviu Ionescu, chef de l'orchestre symphonique de la Radiotélévision roumaine, a enregistré avec Selkaps Orchester de Norvège plusieurs ouvrages de Georges Enesco, Marțian Negrea et Dumitru Bughici.

● Les Editions « Meditzina i fizkultura » de Sofia ont publié la traduction en bulgare, signée par Tantcho Tontchev, du roman *Seul contre moi* de Mihaï Tunaru.

● A l'occasion de la célébration du Centenaire de la naissance du grand sculpteur roumain Constantin Brancusi — 1976 — une exposition de sculpture roumaine contemporaine a été organisée au « Musée d'Art moderne de la Ville de Paris » en signe d'hommage apporté à l'artiste par ses compatriotes. Y ont figuré des ouvrages de Gabriela Adoc, George Apostu, Aurelian Bolea, Cristian Breazu, Boris Caragea, Florica Caragiu, Mac Constantinescu, Alexandru Gheorghiță, Ștefan Gherghely, Eugen Gocan, Vasile Gorduz, Gheorghe Iliescu-Călinești, Ion Irimescu, Ion Jalea, Ioana Kassargian, Ovidiu Maïtec, Iulia Oniță, Nicolae Păduraru, Constantin Popovici, Jenö Szervatiusz, Paul Vasilescu, Gheza Vida, Ion Vlasiu.

● A la VIIe édition de la Biennale d'art de Brno, les arts plastiques roumains ont été représentés par une riche sélection d'illustrations de livre réalisées par les graphiciens Magda Ardeleanu, Constantin Baciu, Silviu Băiaș, Geta Brătescu, Octav Grigorescu, Ethel Lucaci-Băiaș, Val Munteanu, Damian Petrescu, Done Stan, Radu Steflea.

● A San Francisco (U.S.A.) a eu lieu un symposium Constantin Brancusi intitulé « La dimension cachée de Brancusi ». Outre les nombreuses communications, on a projeté des diapositives commentées concernant l'œuvre de Brancusi, ainsi que le film « Brancusi au Musée Guggenheim ». La brochure parue à l'occasion du symposium comprend des reproductions de sculptures brancusiennes ainsi qu'une bibliographie sélective de commentaires sur l'artiste, où figurent les études de critiques d'art roumains tels que Petru Comarnescu, Petre Pandrea, Barbu Brezianu, V.G. Paleolog, Mircea Deac. Dans le cadre des manifestations du Centenaire Brancusi, signalons aussi la belle exposition de reproductions photographiques ouverte à l'Université Centrale du Venezuela, de Caracas.

● Ion Irimescu, sculpteur roumain bien connu, a exposé en été et en automne 1976 une sélection de ses ouvrages à Moscou et à Paris.

● A la Biennale internationale de gravure de Cracovie (Pologne) — VIIe Edition, 1976 — ont participé les artistes roumains Geta Brătescu, Aurel Bulacu, Adina Caloënescu, Sergiu Dinculescu, Ethel Lucaci-Băiaș, Vasile Pintea, Toma Roată, Alina Rusescu, Radu Stoïca, Clara Tamaș-Blaïer.

● La Bibliothèque roumaine de New York a présenté une exposition de gravure de Gy Szábo Béla, artiste roumain de nationalité hongroise résidant à Cluj-Napoca.

● A la Biennale d'art de Venise — 1976, la Roumanie a présenté une exposition de photographies représentant quelques-unes des meilleures sculptures monumentales emplacées dans différentes localités du pays, œuvres de George Apostu, Gheza Vida, Ion Vlasiu, Nicăpetre, Constantin Lucaci, Constantin Popovici, Aurelian Bolea, Cristian Breazu, M. Buculeï, Florin Codre, Grigore Minea, Silvia Radu, Napoleon Tiron.

● Des céramistes roumains ont participé à plusieurs manifestations internationales: à la Biennale de céramique 1976 de Vallauris (France) exposaient Costel Badea, Alexandru Gheorghe, Marta Iacobovits et Tereza Panelli et à la Triennale de céramique de Sopot (Pologne), Costel Badea, Viorica Colpacci, Magda Ciutac, Ioana Stepanov, Marta Iacobovits et Tereza Panelli.

● Le metteur en scène Margareta Niculescu, directrice du Théâtre de poupées et marionnettes « Țăndărică » de Bucarest, et le scénographe Elisabeta Conovici ont monté au Riksteatret à Oslo (Norvège) la pièce pour poupées *Au lever du soleil, au coucher de la lune*.

● Le Théâtre roumain d'Etat d'Arad a présenté en tournée à Debrecen (Hongrie) deux pièces de Dumitru Radu Popescu, auteur dramatique contemporain de renom: *Ces anges tristes* et *Le Balcon*.

● Le metteur en scène Liviu Ciuleï, en collaboration avec les scénographes Viorica Mălureanu et Dan Jitianu, a mis en scène au Théâtre « Chaillot » de Paris la pièce *Elisabeth Ière* du dramaturge américain contemporain Paul Foster. Cette mise en scène fait suite au grand succès obtenu par la même pièce dans la vision scénique du même Liviu Ciuleï, au théâtre bucarestois « Lucia Sturdza Bulandra », spectacle que le dramaturge américain a particulièrement apprécié pour sa fantaisie et son rythme.

● L'acteur Ștefan Iordache du Théâtre « C.I. Nottara » de Bucarest a remporté au XIIIe Festival International du film de télévision de Prague, 1976, le Prix d'interprétation masculine.

● Au premier Festival international du film artistique de long métrage qui a eu lieu au Caire, la Roumanie a présenté *La Course*, d'après le scénario de Timoteï Ursu et dans la mise en scène de Mircea Daneliuc. Le film *De l'autre côté du pont* (réalisateur et scénariste Mircea Veroïu) a représenté la Roumanie au prestigieux Festival International d'art cinématographique de Venise.

● Dans le cadre du Festival de musique de Lugo en Espagne, l'orchestre symphonique de la Philharmonie de Cluj-Napoca, sous la baguette de Mircea Cristescu et d'Emil Simon, a interprété des œuvres de T. Rogalski, Lalo, Brahms, Enesco, Rachmaninov, Wagner et Strauss, avec pour solistes : Ștefan Ruha, au violon, et Dan Grigore, au piano.

● *Frunză verde* — « la Feuille verte » c'est le nom de la formation folklorique roumaine qui a offert plusieurs concerts-leçons de musique populaire roumaine, sous l'égide de la société « Connaissance du monde », à La Chaux-de-Fonds, en Suisse. Ces concerts ont d'ailleurs eu lieu aussi dans diverses localités de France et de Belgique.

DISQUES
TRÉSORS FOLKLORIQUES ROUMAINS

Témoignage d'une culture nationale millénaire, la musique populaire roumaine est un phénomène artistique vivant dont l'existence se poursuit de nos jours avec la même impressionnante vigueur. Loin de n'être plus qu'une relique (telle une pièce de musée qui, même imposante, n'est que l'expression figée d'un fait de culture), le folklore musical roumain est encore bien vivant dans la pratique quotidienne. L'activité des rhapsodes populaires — interprètes et créateurs — perpétue les valeurs édifiées au cours des âges par l'effort collectif d'innombrables générations anonymes, et leur ajoute le fruit de leur propre fantaisie, nourrie par les réalités actuelles de la vie roumaine. Fixée sur le disque, cette production jouit d'une diffusion à l'échelle nationale, apprenant à tout le pays à connaître et à aimer la musique propre à chacune de ses zones folkloriques. En même temps, le disque de musique populaire est un véhicule idéal pour le message que l'art roumain adresse au monde; car notre folklore, en vertu de son caractère prenant et original, s'est acquis une renommée mondiale et il est apprécié, sollicité, partout. On comprend donc que la Maison de disques « Electrecord » ait consacré une part importante de son activité à rendre familière aux auditeurs étrangers la richesse de genres, de styles et de personnalités interprétatives de la musique populaire roumaine. Consacré à cette action de diffusion des valeurs artistiques nationales, un substantiel cycle de disques, inauguré il y a quelques années, figure sous le titre général de *Trésors folkloriques roumains.* Il se compose de deux séries: *Rencontre avec la Roumanie* et *Virtuoses des instruments populaires roumains.*

La première série est conçue comme une découverte progressive des différentes zones et sous-zones folkloriques roumaines. Chaque disque est consacré à l'une d'elles et comprend un choix de chansons et de danses représentatives, qui tendent à composer une image complexe et authentique de ce que cette zone a de particulier. Ont été éditées ainsi de véritables monographies folkloriques de la Munténie, de l'Olténie et de la sous-zone du Gorj, du Banat et de la sous-zone de Caransebeş, du Maramureş, du Bihor, de Sălaj, de la Vallée du Someş et de la Bucovine. La carte du pays se trouve donc presque entièrement recouverte. Manquent encore, mais sont en cours de préparation, les zones de la Moldavie, de la Transylvanie du sud et de la Dobroudja. En revanche, on a consacré parfois deux disques aux zones particulièrement riches en valeurs folkloriques importantes (c'est le cas du Maramureş) et même trois (la Bucovine est représentée de façon globale sur un seul disque, les deux suivants étant consacrés aux coutumes et respectivement aux danses populaires).

Ce qui caractérise cette série de disques, c'est d'abord sa grande authenticité de contenu: les enregistrements ont été réalisés exclusivement avec des formations et des solistes appartenant à la région respective. (Ainsi se détachent non seulement les formules rythmiques et mélodiques de la zone, mais aussi les instruments et le style particulier de l'interprétation). Le plus souvent, il s'agit d'interprètes populaires qui se sont fait un métier de la pratique de cette musique, mais qui ont conservé intacts ses traits distinctifs; il y a aussi des créateurs et des interprètes non professionnels — ceux pour lesquels la musique signifie, comme pour les innombrables générations précédentes, une voie d'expression sincère, ouverte, de joies, de tristesses et d'espoirs nés de leur vie et de leur travail quotidien.

Une autre caractéristique des disques de la série *Rencontre avec la Roumanie* semble être la priorité accordée à la musique instrumentale. L'auditeur étranger ne devrait pas en retirer l'impression que ce choix reflète la proportion réelle entre les pièces vocales et instrumentales; le fait est dicté uniquement par le caractère plus accessible de ces dernières, auprès d'un public qui ne connaît pas la langue des pièces chantées.

L'autre série de disques, *Virtuoses des instruments populaires roumains*, comprend de nombreux récitals, dont l'enchaînement fait naître un tableau riche et varié des instruments, des interprètes et des zones folkloriques. La catégorie la mieux représentée ici est celle des joueurs de *naï* (flûte de Pan), fait qui s'explique, d'un côté, par l'existence d'un très grand nombre de virtuoses de cet instrument, et de l'autre par l'intérêt que suscitent chez les auditeurs étrangers les sonorités insolites du *naï*. Gheorghe Zamfir a donc réalisé trois disques et Radu Simion deux (le troisième étant en cours); on peut leur ajouter les récitals, de haute tenue artistique, de Nicolae Pârvu, Damian Luca, Simion Stanciu. Un autre groupe de récitals est composé des contributions des violonistes Ion Drăgoï et Mihaï Botofeï (représentant tous deux la zone folklorique de Moldavie), Alexandru Bidirel (originaire de Bucovine, du même village que le compositeur Ciprian Porumbescu: Stupca) et Alexandru Țitruș (qui interprète le folklore de la vallée du Someș). Viennent ensuite les disques réalisés par les *fluïerași*, c'est-à-dire par ces interprètes qui jouent tour à tour de la flûte de berger, du *caval* (grande flûte à bouchon), de la cornemuse, de l'ocarina et même... de l'écaille de poisson; parmi eux, Ion Lăceanu représente le folklore de Munténie, Constantin Chisăr celui de l'Olténie et Silvestru Lungoci celui de Bucovine. Le talent exceptionnel de Toni Iordache, qui joue du *țambal* (tympanon) a été mis en valeur par deux disques-récital. Dans cette série, une place à part revient aux enregistrements réalisés par Nicolae Pleșa (interprète du folklore olténien) au moyen d'un certain nombre de pseudo-instruments construits par lui-même: différentes flûtes, *drîmbă* (simple lame de métal que l'on fait vibrer avec les lèvres et les doigts, utilisant la cavité buccale comme caisse de résonance), *drîmbă cu zdrăgănele* (à la lame précédente s'ajoutent plusieurs plaquettes de métal suspendues aux doigts de l'interprète), *duda* (sorte de bec de clarinette), ocarina (en terre cuite, apparentée aux jouets musicaux en forme d'oiseau que l'on vend dans les marchés) et même... deux brins de paille, dont il tire des sons qui rappellent ceux de la cornemuse. Un grand succès a été obtenu par les disques de Dumitru Fărcaș et Constantin Gherghina — deux artistes qui bénéficient, comme Gheorghe Zamfir, d'études musicales complètes, effectuées au Conservatoire « Ciprian Porumbescu » de Bucarest. Dumitru Fărcaș, hautboïste, joue de la musique populaire en utilisant tantôt l'instrument classique — dont il tire des effets particulièrement intéressants — tantôt un instrument folklorique appelé le *taragot*. En ce qui concerne Constantin Gherghina, trompette à l'Orchestre symphonique de la Radiotélévision roumaine, il exécute sur son instrument (utilisé, en musique populaire, seulement dans le Banat et en Moldavie) des pièces typiques de sa zone natale, Mehedinți, région qui se trouve à la frontière de l'Olténie et du Banat. Enfin, n'oublions pas la contribution apportée à ce tableau de virtuosité instrumentale folklorique par le seul disque collectif de la série, consacré à quelques violonistes transylvains (Sălaj, Bihor, Maramureș). Parmi ceux-ci, Gheorghe Rada se fait distinguer par l'originalité de son instrument: *vioara cu goarnă* (violon avec pavillon). Cet instrument, que l'on rencontre seulement dans la pratique musicale du Bihor, a en guise de caisse de résonance une sorte de pavillon de gramophone qui amplifie des sons produits, comme au violon ordinaire, au passage de l'archet sur les cordes. Au succès de tous ces virtuoses contribue de façon non négligeable l'accompagnement assuré par des ensembles réputés, en parfaite concordance avec les particularités de chaque zone folklorique.

Il convient de relever le caractère profondément scientifique de la collection *Trésors folkloriques roumains*, œuvre discographique ayant pour fin dernière une action de popularisation. Cela s'exprime d'abord par le choix de la musique présentée et des interprètes — choix très rigoureux, dans l'esprit du respect pour la pureté et l'authenticité du folklore; enfin, par les textes imprimés en français et en anglais sur la jaquette des disques, textes complexes mais accessibles, rédigés en un style attrayant mais comportant une information hautement spécialisée, et qui sont signés par des représentants de marque de l'ethno-musicologie roumaine. On retrouve ces mêmes qualités dans deux autres cycles que la Maison Electrecord destine également à la diffusion outre frontières de la musique populaires: *Ensembles folkloriques roumains* et *Anthologie de la musique populaire roumaine* réalisée, celle-ci, en collaboration avec l'Institut de recherches ethnologiques et dialectologiques de Bucarest, dont l'archive a fourni les exemples les plus représentatifs de chansons, danses, coutumes d'hiver, de noces, d'enterrement, recueillis au fil des années dans toutes les régions du pays. Outre la réédition des trois albums de l'« Anthologie », cette année-ci apportera la matérialisation d'une autre initiative intéressante: un cycle qui comprend les coutumes de mariage et qui suit toute la cérémonie

rituelle, avec ses chansons, ses *oraţii* (compliments en vers), ses *strigături* (couplets criés pendant les danses) et ses danses elles-mêmes, — telle qu'elle se déroule dans les différentes zones folkloriques. Après les *Noces à Sălaj*, un album de deux disques réalisé avec le concours de l'ensemble « Mureşul » de Zalău, viendront des noces de Munténie, Banat et Moldavie. Le principal mérite de ce travail discographique est de démontrer l'unité profonde du folklore roumain, à travers sa grande variété dialectale. En dernière instance, c'est là ce qui constitue la force artistique captivante de notre musique populaire: variété, richesse et inépuisable fantaisie — greffées sur le tronc d'une personnalité robuste, vigoureuse.

LUMINIŢA VARTOLOMEÏ

CHANSONS ET DANSES ROUMAINES SOUS D'AUTRES LATITUDES

En amplifiant une tradition folklorique séculaire, l'actuel mouvement artistique d'amateurs de Roumanie contribue pleinement à la conservation des valeurs de la culture populaire; il stimule la création populaire roumaine, celle des nationalités cohabitantes et porte à la mise en valeur scénique de ces valeurs dans des formes adéquates à l'étape contemporaine. Dans la transposition scénique du folklore, de nombreux ensembles et formations reprennent des chansons populaires anciennes — *doïne*, ballades, chansons de haïdouks et de soldats, chansons de nostalgie et de mal du pays — aussi bien que des chansons inspirées de la vie de la Roumanie d'aujourd'hui. De plus, ils donnent vie aux rythmes, aux pas et aux mouvements d'une rare fantaisie qu'on rencontre dans la chorégraphie populaire roumaine, présentant simultanément la richesse et la variété des costumes populaires. Le mouvement des artistes amateurs reconstitue ou maintient en circulation des coutumes ancestrales, se rattachant au travail et à la vie quotidienne (Nouvel An, noces, moisson, veillées, etc.). Ce phénomène, spécifique surtout aux villages, se manifeste aussi dans l'activité des formations citadines, composées pour la plupart de paysans qui, par suite des mutations survenues dans la vie économique et sociale du pays, se sont établis à la ville, tout en apportant avec eux les trésors de la culture populaire de leurs villages d'origine. Avec ce phénomène nécessaire d'urbanisation, le folklore entre dans un nouveau cycle vital, non moins intéressant, mais moins étudié pour le moment.

Doué de tels attributs, messager des traditions et de la spiritualité présente du peuple roumain, le mouvement artistique d'amateurs a suscité, d'année en année, un intérêt croissant aussi au-delà des frontières du pays, nos ensembles d'amateurs étant de plus en plus sollicités de prendre part aux plus importants et prestigieux festivals et concours internationaux. Une statistique sommaire de ces participations fait état de plus de 400 présences roumaines et de presque 200 prix, trophées et autres distinctions, obtenus au cours des 12 dernières années, aux diverses manifestations artistiques qui ont eu lieu dans plusieurs pays d'Europe, d'Afrique et d'Asie. L'année 1976 fait parvenir la beauté de la chanson et de la danse populaires et, partant, le message roumain d'amitié et de paix jusqu'en Australie (l'ensemble « la Doïna de Bucarest » de la maison de la culture du secteur 4 — Bucarest) et en Amérique du nord (l'ensemble « la Couronne des Carpates » de l'Union de la Jeunesse Communiste, dans le cadre des manifestations à l'occasion du Deuxième Centenaire des Etats-Unis).

Les ensembles roumains — dans leur grande diversité et spécificité zonale — participent régulièrement aux festivals et aux concours internationaux tels que ceux de Nice et de Dijon (France), Agrigente et Gorizia (Italie), Billingham (Grande-Bretagne), Kichinev (R.S.S. Moldave), Zakopane (Pologne), Ephèse et Brousse (Turquie), Schoten et Marchienne-au-Pont (Belgique), Zagreb et Ohrid (Yougoslavie), Pécs et Szeged (Hongrie), Tolboukhine et Bourgas (Bulgarie), Lefkas (Grèce), Straznice (Tchécoslovaquie), Leyde et Brunsum (Pays-Bas), etc.

Cette dernière année, l'Ensemble folklorique du département de Covasna a présenté à Nice et en d'autres localités de France un spectacle de chansons et de danses populaires transylvaines, roumaines et hongroises, illustrant la fraternité dans le travail et dans la vie de notre peuple. La même démonstration d'unité des Roumains avec toutes les nationalités cohabitantes a été faite par l'ensemble de Pecica — département d'Arad, dans une tournée entreprise en Hongrie, où il a présenté des spectacles qui sont de véritables anthologies de chansons et de danses roumaines, hongroises et serbes.

Un événement, dans le cadre de ces tournées, a été constitué par les spectacles donnés en Finlande par les ensembles « Hora » de Suceava et « La Rhapsodie » de Botoşani. L'ensemble de Suceava — participant aux manifestations à l'occasion du 25e anniversaire

de l'Association d'amitié « Finlande-Roumanie » — a présenté des programmes à Helsinki, Kemi, Oulu, etc. et réalisé des enregistrements pour la télévision finlandaise. L'autre ensemble — « La Rhapsodie » — présent à la 9e édition du festival de Kaustinen a participé en tant qu'invité d'honneur à la 3e édition du festival de la musique ouvrière de Valkeakoski. L'ensemble, qui a donné 18 spectacles dans 6 localités, et dont le répertoire musical et chorégraphique comprend les principales zones folkloriques du pays, a enthousiasmé tant par la beauté des chansons, des danses et des costumes populaires que par la virtuosité de l'interprétation. La presse finlandaise a rendu hommage par de nombreux articles, accompagnés de photographies, à la création populaire roumaine. Le journal « Aamulehti » de Tampere soulignait que « la musique des Roumains est très originale, d'une valeur sans égale » . . . « les violons résonnent comme dans les mains de maîtres concertistes » . . . « tandis que les danses semblent jaillir d'une joie juvénile de vivre ». « Kansan Uutiset » de Helsinki écrivait que la formation roumaine a gagné l'admiration du public « par une musique vivace et mélodieuse ainsi que par des costumes qui, eux aussi, témoignent de la riche culture du pays roumain ».

Sur les spectacles de l'ensemble folklorique « Le Pastoureau » du département de Buzău, le journal suisse « la Liberté » écrivait que le grand prix « la Couronne d'Or » est revenu aux Roumains, car la musique, les chansons et les danses de l'ensemble ont enchanté les spectateurs. S'adressant aux artistes amateurs roumains, Robert Menaud, préfet du district de Charmey, déclarait: « Nous vous félicitons, chers amis Roumains, et vous remercions pour les spectacles de haute valeur artistique que vous nous avez présentés. Vous nous avez enchantés avec le folklore si riche de la Roumanie amie. Parcourant le monde dans ces beaux costumes, avec vos chansons et vos jeux populaires, vous propagez la paix et l'amitié entre les peuples ».

Les cinq concerts de l'association chorale « Chant de Brăneşti » du foyer culturel de Brăneşti, département de Dîmboviţa, donnés en République Fédérale d'Allemagne, ont constitué une nouvelle occasion d'illustrer l'art folklorique roumain. La presse a surtout apprécié les *doîne* et les chansons nostalgiques, éblouissantes d'ingénuité et de charme. De leur côté, les postes de radiodiffusion ont enregistré et retransmis des fragments de concert.

A Ephèse, en Turquie, le présence annuelle des ensembles roumains est ovationnée par les dizaines de milliers de spectateurs qui remplissent l'antique amphithéâtre sur la scène duquel évoluent à chaque début de mois de grands ensembles folkloriques. Les spectacles soutenus en Grèce, à Agrinion, Egine, à Naoussa et Kalamata, par l'ensemble « Alunelul » du département de Teleorman, ont constitué tout autant de manifestations d'amitié et d'admiration pour le peuple roumain et pour son art.

Il faut également mentionner les succès remportés par les ensembles « La Ballade » (de la Maison de la culture du secteur 6 de Bucarest) à Billingham (Grande-Bretagne), et « La Fleurette », du département de Brăila en Irak et en Syrie. Deux autres ensembles de Piteşti et de Geoagiu étaient au même moment en tournée en Union Soviétique, l'ensemble « Mioritza » de la Maison de la culture du secteur 8 de Bucarest partait pour Bourgas en Bulgarie, et les artistes amateurs de Horezu (Vîlcea) se préparaient à rencontrer à Zakopane les ensembles polonais et ceux des autres pays participants, dans une compétition artistique de grand renom et de haute exigence.

LUDOVIC PACEAG

● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ● ÉCHOS ●

● Dans le cadre de l'édition de 1976 du festival de Nish (Yougoslavie), intitulé « Rencontres cinématographiques », qui présente chaque année les meilleures réalisations des acteurs de cinéma, a été projeté le film roumain *Dans les cendres de l'empire*, dans la mise en scène d'Andreï Blaïer, avec Gheorghe Dinică comme protagoniste.

● Au cinéma central « Paseo de la Reforma » de Ciudad de Mexico s'est déroulée la semaine du film roumain. Ont été présentés les films artistiques *La Passion*, *L'Acteur et les sauvages*, *Le Mousquetaire roumain*, *De l'autre côté du pont* et *Dans les cendres de l'empire*.

● La chorale enfantine de la Radiotélévision roumaine, dirigée par Elena Vicică, s'est fait entendre à Istanbul, dans le cadre du Festival International.

● A la tête de l'orchestre du « Tokio Metropolitan », le chef d'orchestre roumain Iosif Conta a dirigé des concerts au programme desquels se trouvaient des œuvres de Beethoven, Tchaïkovski, Ravel, Enesco, Prokofiev.

● Aux Etats-Unis, le baryton Dan Iordăchescu a donné plusieurs récitals à Los Angeles et à l'Université de Harvard.

● A Ottawa (Canada) s'est déroulé le Festival international du film d'animation, où se trouvaient inscrits trois films produits par les studios Animafilm de Bucarest: *L'union fait la force* (réalisateur Isabela Petraşincu), *Icare* (réalisateur Mihaï Bădică) et *Long chemin* (réalisateur Adrian Petringenaru).

● Au Festival international EKOFILM '76, qui se déroula à Prague, le documentaire *Les armes de la nature*, d'Alexandru Gaspar, production des studios « Alexandru Sahia », a reçu le Grand prix pour la catégorie « L'écologie et le secteur agricole ».

● L'ensemble folklorique de Radu Simion, joueur de flûte de Pan roumain, a présenté des spectacles à Malmö et Linköping (Suède).

NOUVELLES DE L'ÉDITION

PROSE

ION AGÎRBICEANU: *Opere* (Œuvres), t. 9, série « Œuvres » ● Editions Minerva. PAVEL AÏOANEI: *Néfertiti* (roman de vacances) ● Editions Dacia. VASILE BĂRAN: *Ora* (l'Heure) ● Editions Eminescu. GH. BEJANCU: *Coloane sub lună* (Colonnes sous la lune) ● Editions Militaires. MIHAÏ BENIUC: *Scrieri* (Ecrits), t. VII, série « Editions d'auteur » ● Editions Minerva. GRIGORE BEURAN: *Evadarea* (l'Evasion) ● Editions Dacia ● CORNELIU BUZINSCHI: *Duhul pămîntului* (l'Esprit de la terre), roman ● Editions Cartea Românească. NINA CASSIAN: *Confidențe fictive* (Confidences fictives) ● Editions Cartea Românească. ION CREANGĂ: *Povestiri* (Récits), édition parue par les soins de Iorgu Iordan de l'Académie et d'Elisabeta Brâncuși, série « Arcades » ● Editions Minerva. VIORICA CIORBAGIU: *A doua mireasă* (la Seconde mariée) ● Editions Albatros. DUMITRU M. ION: *Vînătoare de tigri în Sakartvelo* (Chasse aux tigres à Sakartvelo) ● Editions Cartea Românească. N. IORGA: *O viață de om așa cum a fost* (Une vie d'homme telle qu'elle fut), IIIe éd., parue par les soins de Valeriu et Sanda Rîpeanu, série « Mémoires » ● Editions Minerva. ALEXANDRU JAR: *Nasul și fericirea lumii* (le Nez et le bonheur du monde), roman ● Editions Cartea Românească. I. MOCANU: *Moartea sorei Agatha* (la Mort de sœur Agatha), récits, coll. « Scorpion » ● Editions Dacia. VASILE MĂNUCEANU: *Perla diavolului* (la Perle du diable) ● Editions Militaires. DAMIAN NECULA: *Frica* (la Peur) ● Editions Cartea Românească. D.R. POPESCU: *Ploile de dincolo de vreme* (les Pluies d'au-delà du temps) ● Editions Dacia. AL. RUDEANU: *Mansarda colibei* (la Mansarde de la hutte) ● Editions Junimea. ZAHARIA STANCU: *Scrieri* (Ecrits), t. VII, série « Editions d'auteur » ● Editions Minerva. VALENTIN ȘERBU: *Fantastica deltă* (le Fantastique delta), nouvelles ● Editions Cartea Românească. AL.I. ȘTEFĂNESCU: *Băiat de București* (Gamin de Bucarest) ● Editions Albatros. RADU THEODORU: *Călărețul roșu* (le Cavalier rouge), roman, coll. « Les audacieux » ● Editions Albatros. ION ȚUGUÏ: *Voivodeasa* (la Femme du voïvode) ● Editions Eminescu. VICTOR VÎNTU: *Scrisori din țară* (Lettres du pays) ● Editions Albatros.

REPORTAGES, NOTES DE VOYAGE, SOUVENIRS, INTERVIEWS

ROMULUS BALABAN: *Dialoguri contemporane* (Dialogues contemporains) ● Editions Eminescu. CONSTANTIN GIURESCU: *Amintiri* (Souvenirs), t. I. Editions Sport-Tourisme. GRIGORE ILISEÏ: *Stampe europene* (Estampes européennes) ● Editions Junimea. NICOLAE FĂTU: *Flori pentru Afrodita* (Fleurs pour Aphrodite), notes de voyage ● Editions Sport-Tourisme.

POÉSIE

CONSTANTIN ABĂLUȚĂ: *Iubiri* (Amours) ● Editions Eminescu. SERGIU ADAM: *Gravuri* (Gravures) ● Editions Junimea. VALERIU ANANIA: *Istorii agripiene* (Histoires agrippiennes) ● Editions Cartea Românească. LUCIAN AVRAMESCU: *Stele pe dealuri* (Etoiles sur les collines) ● Editions Scrisul Românesc. GEORGE BACOVIA: *Plumb. Scîntei galbene* (Plomb. Etincelles jaunes), série « Textes commentés » Lyceum. Anthologie, tableau chronologique, préface, notes et bibliographie d'Adriana Mitescu ● Editions Albatros. AURELIA BATALI: *Cu un ochi înecat în noapte, un ochi înecat în amiază* (Un œil noyé dans la nuit, un œil noyé dans midi) ● Editions Eminescu. MIHAÏ BENIUC: *Țara amintirilor* (le Pays des souvenirs) ● Editions Eminescu. VLAÏCU BÎRNA: *Grăunțele timpului* (les Grains du temps) ● Editions Cartea Românească. ALEXANDRU BRAD: *Vîrsta copiilor mei* (l'Age de mes enfants) ● Editions Eminescu. RADU CÎRNECI: *Stirpe* (Lignée) ● Editions Cartea Românească. C. CHIORALIA: *Ecourile* (les Echos) ● Editions Eminescu. GEORGE COȘBUC: *Poezii* (Poésies), anthologie et repères historiques et littéraires de Georgeta Rădulescu Dulgheru ● Editions Minerva. TIMOTEÏ CIPARIU: *Poezii* (Poésies), édition parue par les soins et avec une préface de Nicolae Albu, série « Restitutions » ● Editions Dacia. IOANA DIACONESCU: *Taina* (le Secret) ● Editions Dacia. NICOLAE DIACONU: *Călătorie spre ceilalți* (Voyage vers les autres) ● Editions Scrisul Românesc. EUGEN FRUNZĂ: *Cred în lumina voastră* (Je crois en votre lumière) ● Editions Militaires. ION GHEORGHE: *Noimele* (les Significations) ● Editions Cartea Românească. PETRE GOT: *Ochii florilor* (les Yeux des fleurs) ● Editions Cartea Românească. MIRCEA IONESCU QUINTUS: *Epigrame și epitafuri* (Epigrammes et épitaphes) ● Editions Eminescu. NICOLAE LUPU: *Ce se cuvine* (Ce qu'il convient) ● Editions Eminescu. ION SOFIA MANOLESCU: *Așa i-a fost dat Romei* (Tel devait être le sort de Rome) ● Editions Eminescu. EMIL MANU: *Ora magnoliilor* (l'Heure des magnolias) ● Editions Eminescu. GRIGORE N. MĂRĂȘANU: *Corabia de fosfor* (le Navire de phosphore) ● Editions Eminescu. JUSTIN MORARU: *Desprinderea fiului* (Détachement du fils) ● Editions Albatros. MIHAÏ NEGULESCU: *Ține minte zăpada* (Souviens-toi de la neige) ● Editions Cartea Românească. MARIN POPA: *Obîrșii* (Origines) ● Editions Militaires. MIRA PREDA: *Legile zborului* (les Lois du vol) ● Editions Eminescu. ION RAHOVEANU: *Orizontul regăsirilor* (l'Horizon des retrouvailles) ● Editions Dacia. TRAIAN REU: *Lîngă inima țării* (Près du cœur du pays) coll. « La colonne » ● Editions Militaires. PETRU REZUȘ: *Trecere înaltă* (Haut passage) ● Editions Eminescu. TOMA ROMAN: *Argedava* ● Editions Cartea Românească. DOMINIC STANCA: *O sălbatică floare* (Une sauvage fleur) ● Editions Eminescu. GEORGE SURU: *Cînd dragostea e pasăre cîntătoare* (Quand l'amour est un oiseau

chanteur) ● Editions Facla. DOÏNA URICARIU: *Vindecările* (les Guérisons) ● Editions Cartea Românească. BUJOR VOÎNEA: *Ultimele scrisori* (les Dernières lettres) ● Editions Cartea Românească. VASILE ZAMFIR: *Regăsire la porți* (Retrouvailles devant les portes) ● Editions Eminescu.

LIVRES EN HONGROIS

TAMASI ÁRON: *A bölczö es környëke* (Ecrits autobiographiques), coll. « Romániai Magyar Irók » ● Editions Kriterion. VÁSÁRHELYI GÉZA: *A 998. Ejszaka.* Versek (la 998e nuit. Vers) ● Editions Kriterion. ION VINEA: *Árnyékok malma* (la Mort des ombres) ● Editions Kriterion. MARKI ZOLTÁN: *Minden egyszerre kezdödött* (Tout a commencé quand on ne s'y attendait pas), Poésies 1960—1975 ● Editions Kriterion.

LIVRES EN ALLEMAND

ANGHEL DUMBRĂVEANU: *Enigma orhideei — Das Geheimnis der Orchidee* (le Secret de l'orchidée), éd. roumano-allemande. Version allemande d'Irene Mokka et Horst Fassl ● Editions Facla. HEINRICH SCHUSTER: *Martin Alzner* (roman), coll. « Kriterion Bücherei ». Editions parue par les soins et avec postface, tableau biographique et notes de Michael Markel ● Editions Kriterion.

LIVRES EN UKRAINIEN

JIVA POPOVICI: *Igra postoionia* (le Jeu de l'existence), vers ● Editions Kriterion. PAVLO ROMANIUC: *Zamok perelitnih ptahiv* (le Château des oiseaux migrateurs), poésies ● Editions Kriterion.

LIVRES DE THÉÂTRE

GEORGE CĂLINESCU: *Șun sau calea neturburată* (Shun ou la voie paisible). Mythe mongol. Postface et bibliographie de Mircea Braga, série « Arcades » ● Editions Minerva. I.L. CARAGIALE: *Teatru* (Théâtre). Edition parue par les soins de Al. Rosetti, Șerban Cioculescu, Liviu Călin. Repères historiques et littéraires de Mircea Apolzan. Série « Patrimoine » ● Editions Minerva.

HISTOIRE, THÉORIE ET CRITIQUE LITTÉRAIRE, ESTHÉTIQUE

OLIMPIA BERCA: *Poetici românești* (Poétiques roumaines) ● Editions Facla. ALEXANDRU NICOLAE CIZEK: *Eroi politici ai antichității* (Héros politiques de l'antiquité), coll. « Etudes » ● Editions Univers. CONSTANTIN DOBROGEANU GHEREA: *Opere complete* (Œuvres complètes), t.I, édition parue par les soins de Ion Popescu Puțuri, Ștefan Voïtec, Augustin Deac, Ion Ianoși, Ion Mamina, Teodor Popescu ● Editions Politiques. DANA DUMITRIU: *Ambasadorii* (les Ambassadeurs) ● Editions Cartea Românească. VASILE FANACHE: *Întîlniri* (Rencontres) ● Editions Dacia. GEORGE GANĂ: *Opera literară a lui Lucian Blaga* (l'Œuvre littéraire de Lucian Blaga), série « Universitas » ● Editions Minerva. GELU IONESCU: *Romanul lecturii* (le Roman de la lecture) ● Editions Cartea Românească. VALENTIN LIPATTI: *le Dix-huitième siècle français* ● Editions Didactiques et Pédagogiques. ION LOTREANU: *Creație și implicare* (Création et implication) ● Editions Albatros. ION MASSOFF: *Teatru românesc* (Théâtre roumain), t. VI, ● Editions Minerva. HORIA DAN MAZILU: *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea* (le Baroque dans la littérature roumaine du XVIIe siècle), série « Moments et synthèses » ● Editions Minerva. ALEXANDRU OLARU: *Shakespeare și psihiatria dramatică* (Shakespeare et la psychiatrie dramatique) ● Editions Scrisul Românesc. ION PASCADI: *Artă și civilizație* (Art et civilisation) ● Editions Meridiane. MIRCEA POPA: *Ioan Molnar Pinariu* (monographie) ● Editions Dacia. I.M. RAȘCU: *Eminescu și cultura franceză* (Eminescu et la culture française) ● Edition parue par les soins de D. Murărașu et A. Schreiber, préface de D. Murărașu, série « Confluences » ● Editions Minerva. AL. SĂNDULESCU: *Continuități* (Continuités) ● Editions Cartea Românească. AUREL SASU: *Retorică literară românească* (Rhétorique littéraire roumaine), série « Universitas » ● Editions Minerva. PETRE SOLOMON: *Mark Twain — la izvoarele fluviului* (Mark Twain — aux sources du fleuve), coll. « Notre contemporain » ● Editions Albatros. RADU TOMOÏOAGĂ: *Personalități și tendințe din perioada pașoptistă* (Personnalités et tendances de la période quarante-huitarde) ● Editions Minerva. TUDOR VIANU: *Opere* (Oeuvres), t. VI, série « Oeuvres », édition parue par les soins de Gelu Ionescu ● Editions Minerva. MARIA VODA CĂPUȘAN: *Teatru și mit* (Théâtre et mythe), essais critiques, coll. « Le discobole » ● Editions Dacia. A signaler également Reviste literare românești de la începutul secolului al XX-lea (Revues littéraires roumaines du commencement du XXe siècle). Coordination sicentifiquel Ovidiu Papadima. Editions de l'Académie.

LITTÉRATURE UNIVERSELLE

PROSE

FEODOR ABRAMOV: *Drumuri și răspîntii* (Routes et carrefours), roman, traduit en roumain par Ada Orleanu et Rodica Șiperco ● Editions Univers. SIR JOHN BARROW: *Revolta de pe Bounty* (la Révolte à bord du Bounty), roman. Version roumaine, avant-propos et glossaire de Constantin Papadopol Calimah, coll. « Dauphin » ● Editions Meridiane. SIMONE DE BEAUVOIR: *Toți oamenii sînt muritori* (Tous les hommes sont mortels), roman. En roumain parFlorica Eugenia Condurachi, coll. « Le roman du XXe siècle » ● Editions Univers. JEAN BOUTIÈRE: *Ion Creangă.* Traduction et étude introductive de Constantin Ciopraga. Editions Junimea. JAMES FENIMORE COOPER: *Călăuza* (le Guide), t. I, II, coll. « Bibliothèque pour tous » ● Editions Minerva. GIUSEPPE DESSI: *Țara de umbre* (le Pays d'ombres), roman, traduction et préface de Florin Potra, coll. « Globus » ●

Editions Univers. JOSÉ LUIS GONZÁLES: *Povestiri* (Récits) ● Editions Univers. FRANZ GRILLPARZER: *Întîmplări din vremea mea* (Evénements de mon temps), coll. « Correspondance. Mémoires. Journaux » ● Editions Univers. VLADIMIR KARPOV: *Bastonul de mareşal* (le Bâton de maréchal), roman, traduit du russe par Irina Andreescu ● Editions Militaires. MARIVAUX: *Ţăranul ajuns* (le Paysan parvenu), coll. « Classiques de la littérature universelle » ● Editions Univers. ANDRÉ MAUROIS: *Memorii* (Mémoires), coll. « Correspondance. Mémoires. Journaux » ● Editions Univers. ISTVÁN ÓRKENY: *Gloria. Joc de pisici. Familia Tot* (la Gloire. Jeu de chats. La famille Tout), traduit par Paul Drumaru ● Editions Univers. SIMONE SCHWARTZ-BART: *Telumée Miracol* (Télumée Miracle) ● Editions Univers. MICHAEL SINCLAIR: *Lung răgaz de somn* (Long répit de sommeil) ● Editions Univers. M. STEIGA, L. VOLFS: *Gardă la regina briliantelor* (Gare à la reine des brillants) coll. « L'énigme » ● Editions Univers. KOSTAS VALETAS: *Emigranţii* (les Emigrants) ● Editions Univers. VILLIERS DE L'ISLE ADAM: *Viitoarea Evă* (L'Eve future) ● Editions Univers. THORNTON WILDER: *Ziua a opta* (le Huitième jour) ● Editions Univers. ALEXIS WILLIBALD: *Pantalonii cavalerului von Bredow* (les Pantalons du chevalier von Bredow), coll. « Le roman historique » ● Editions Univers. HERBERT ZAND: *Moştenitorii jocului* (les Héritiers du jeu), coll. « Globus » ● Editions Univers.

POÉSIE

HRISTO BOTEV: *Acela nu moare !* (Celui-là ne meurt pas !), vers et prose ● Editions Univers. NIKOS KARANIDIOTIS: *Antologie lirică* (Anthologie lyrique) ● Editions Univers. TARAS CHEVTCHENKO: *Poeme* (Poèmes), en roumain par Victor Tulbure, coll. « Bibliothèque pour tous » ● Editions Univers. FRANYO ZOLTÁN: *Becsi látomás* (Poètes autrichiens — traduction en hongrois) ● Editions Kriterion. ALFRED DE VIGNY: *Jurnalul unui poet* (Journal d'un poète) ● Editions Univers. WALT WHITMAN: *Cîntec despre mine* (Chanson sur moi), traduction de Mihnea Gheorghiu ● Editions Univers

---

STYLISTIQUE

LADISLAU GÁLDI: *Introducere în stilistica literară a limbii române* (Introduction à la stylistique littéraire de la langue roumaine), série « Universitas », Editions Minerva.

ALBUMS D'ART ET TOURISTIQUES. CRITIQUE D'ART. MÉMOIRES

VIRGINIA CARTIANU: *Miniatura islandeză* (la Miniature islandaise), coll. «Petite bibliothèque d'art » ● Editions Meridiane. IORDAN CHIMET: *Grafica americană* (Arts graphiques américains), coll. « Le cabinet des estampes » ●Editions Meridiane. ROLANDO CRISTOFANELLI: *Jurnalul lui Michelangelo cel nebun* (Le journal de Michel-Ange le fou), série « Bibliothèque d'art. Biographies. Mémoires. Essais » ● Editions Meridiane. DELTA (pochette comprenant des reproductions d'après les toiles de Hrandt Avachian. Avant-propos: Adrian Marino. Vers: Mihaï Rădulescu) ● Editions Litera. VASILE DRĂGUŢ: *Dicţionar de artă medievală românească* (Dictionnaire d'art médiéval roumain) ● Editions Scientifiques et Encyclopédiques. CHARLES DELVOYS: *Arta bizantină* (l'Art byzantin), t. I et II, série « Bibliothèque d'art. Arts et civilisations » ● Editions Meridiane. ADINA NANU: *Artă, stil şi costum* (Art. Style et costume), coll. « Théorie, critique et histoire de l'art» ● Editions Meridiane. GHEORGHE GHIŢESCU : *Permanenţele artei* (Permanences de l'art), coll. « Théorie, critique et histoire de l'art » ● Editions Meridiane. ION MICLEA: *Castelele Rinului* (Les châteaux du Rhin), album ● Editions Medidiane. ION MICLEA: *Dulce Bucovină* (Douce Bucovine), album ● Editions Sport-Tourisme. ION MICLEA et RADU FLORESCU: *Dragomirna*, album, coll. «Trésors d'art de Roumanie »● Editions Meridiane. ADINA NANU: *Pe urmele lui Dürer* (Sur les traces de Dürer) ● Editions Albatros. PETRE OPREA: *Colecţionari de artă bucureşteni* (Collectionneurs d'art bucarestois), coll. « Dictionnaires, guides, études, écrits » ● Editions Meridiane. VICTOR IERONIM STOÎCHIŢĂ: *Ucenicia lui Duccio Di Buoninsegna* (l'Apprentissage de Duccio Di Buoninsegna) coll. « Classiques de la peinture universelle » ● Editions Meridiane.

LIVRES DE MUSIQUE

TIBERIU BREDICEANU: *Scrieri* (Ecrits) ● Editions Musicales. LASZLÓ FERENK: *Zenei ügyelet* (Notes musicales) ● Editions Kriterion. THEODOR BĂLAN: *Muzicienii, prietenii mei* (les Musiciens, mes amis) ● Editions musicales. CARMEN ANTOANETA STOÎANOV: *Ioan Scărlătescu. Un nume la început de secol* (Ioan Scărlătescu. Un nom au début du siècle) ● Editions Musicales.

LITTÉRATURE SOCIO-POLITIQUE, PHILOSOPHIQUE ET HISTORIQUE

PETRU BERAR: *Religia în contemporaneitate* (la Religion dans le monde contemporain) ● Editions Politiques) AUREL BONDREA: *Opinia publică şi democraţia socialistă* (l'Opinion publique et la démocratie socialiste• ● Editions Dacia. LUCIAN BLAGA: *Aspecte antropologice* (Aspects anthropologiques) ● Editions Facla. LUCIEN BODARD : *Masacrarea Indienilor* (le Massacre des Indiens) ● Editions Politiques. M. DRĂGĂNESCU : *Sistem şi civilizaţie* (Système et civilisation), coll. « Idées contemporaines » ● Editions Politiques. GH. ENESCU: *Teoria sistemelor logice. Metalogica* (Théorie des systèmes logiques. La Métalogique) ● Editions Scientifiques et Encyclopédiques. I. FLOREA: *Democraţie şi conştiinţă politică* (Démocratie et conscience politique), coll. « Edification de la société multilatéralement développée », série « Philosophie » ● Editions Politiques. ŞTEFAN LANŢOŞ: *Valoarea euristică a previziunii ştiinţifice* (Valeur heuristique de la prévision scientifique) ● Editions Dacia. ACHIM MIHU: *Wright Mills şi marxismul* (Wright Mills et le marxisme), coll. « Débats idéologiques » ● Editions Politiques. A. NEAMŢU: *Cultura ca acţiune socială* (la Culture en tant qu'action sociale) ● Editions de l'Académie. ALEXANDRU SURDU: *Elemente de logică intuiţionistă* (Eléments de logique intuitioniste), monographie ● Editions de l'Académie. VLADIMIR TISMĂNEANU: *« Noua stîngă » şi « Scoala de la Frankfurt »* (La «Nouvelle gauche » et l'« Ecole de Francfort »), coll. « Débats idéologiques » ● Editions Politiques. PAUL SIMIONESCU et PAUL CERNOVODEANU: *Cetatea de scaun a Bucureştilor* (Bucarest, résidence des princes régnants), coll. « Mémoire de la terre roumaine » ● Editions Albatros.

NOS COLLABORATEURS

OVIDIU PAPADIMA (n. 1909). Docteur ès lettres et philosophie de l'Université de Bucarest, chercheur scientifique principal à l'Institut d'histoire et de théorie littéraire «George Călinescu» de Bucarest. Auteur des volumes *Une vision roumaine du monde* (études sur le folklore, 1941), *les Créateurs et leur monde* (1943), *Poésie et connaissance ethnique* (1944), *Anton Pann — Chansons profanes et folklore de Bucarest* (1963), *Cezar Bolliac* (monographie, 1966), *Heinrich von Kleist* (monographie, 1967), *la Littérature populaire roumaine* (1968), *les Écrivains et les sens de la vie* (1971), *Hypostases des Lumières roumaines* (1975). Il a également publié l'anthologie de poésie populaire *J'existe par ce que je chante* (1968) et coordonné le volume d'essais *Bases folkloriques et horizon européen dans la littérature roumaine* (1971).

PAVEL RUXĂNDOIU (n. 1934). Licencié de la Faculté de Philologie de l'Université de Bucarest où, présentement, il est chargé de cours à la chaire d'Histoire de la littérature roumaine et de folklore. Auteur de nombreux essais de poétique folklorique, parus dans des revues et publications de spécialité. En collaboration avec Mihaï Pop, il a publié en volume un cours de *Folklore littéraire roumain* (1976).

ADRIAN FOCHI (n. 1920). Docteur en philologie de l'Université de Bucarest. Chercheur scientifique principal à l'Institut de recherches ethnologiques et dialectologiques. Auteur, parmi de nombreux essais et articles, des volumes suivants: *Mioritza* (1964), *« Doîne » et vers satiriques de Transylvanie*, éd. définitive Iarnik Bîrseanu (1968), *Bibliographie générale de l'Ethnographie et du folklore roumains*, t. I (1968), *George Coşbuc et la création populaire* (1971), *Recherches comparées de folklore sud-est européen* en français, (1972), *Coordonnées sud-est européennes de la ballade populaire roumaine* (1975).

PAUL PETRESCU (n. 1921). Docteur en Philosophie de l'Université de Bucarest. Chercheur scientifique principal à l'Institut de recherches ethnologiques et dialectologiques. Auteur de nombreux essais et articles ainsi que des volumes *l'Image de l'homme dans l'art populaire roumain* (1969), Prix de critique de l'Union des Artistes plasticiens, *Motifs décoratifs célèbres* (1971), *l'Architecture paysanne en bois de Roumanie* (1974), *l'Habitat rural de Roumanie* en espagnol, (1974).

VALERIU FILIMON (n. 1931). Docteur ès sciences philologiques, chargé de cours à la chaire de littérature comparée et de théorie littéraire de la Faculté de langue et de littérature roumaines de l'Université de Bucarest. Auteur d'articles et d'essais sur la théorie de la littérature, la littérature comparée et le folklore, parus dans la revue « Analele Universităţii Bucureşti » (Annales de l'Université de Bucarest). Co-auteur du volume *Contes fantastiques — les Contes de Beau-Garçon* (1974), auteur également du volume la *Poétique de l'imaginaire roumain* (sous presse).

CORNEL IRIMIE (n. 1919). Docteur en sociologie et sciences historiques de l'Université de Bucarest, directeur du Musée Brukenthal de Sibiu, membre du comité de direction de l'Association Internationale des Musées ethnographiques de l'UNESCO. Auteur de nombreuses études sur l'art populaire roumain (icônes sur verre, costumes populaires, céramique) et d'ethnologie (métiers industriels paysans chez les Roumains, etc.) ainsi que du volume *l'Art du bois chez les Roumanis* (1975). Prépare un dictionnaire encyclopédique des métiers traditionnels des Roumains.

Pour s'abonner à la

REVUE ROUMAINE

prière de s'adresser à

I L E X I M

Departamentul Export-Import Presă,
P. O. Box 136-37, Telex: 11226, București—România,
Str. 13 Decembrie Nr. 3
ou aux firmes suivantes:

ALBANIE	Drejtorija Quendrore e Përhapipjes dhe Propagandimit të Librit, Rruga Konferenca e Pezës, Tiranë
R.D. ALLEMANDE	Buchexport, Lenin str. 16. Leipzig 701
R.F. D'ALLEMAGNE	Kubon & Sagner — P.O.B. 68, München 34
	W.E. Saarbach- P.O.B. 101 610 — 5 Köln 1, Follerstrasse 2
ARGENTINE	Libreria Hachette S.A. Rivadavia 789/45 (R.G.) — Buenos Aires
AUSTRALIE	Current Book Distributors PTY Ltd, 425 Pitt. St. Sydney N.S.W. 2000
AUTRICHE	Globus Zeitungen — Druck-und Verlagsanstalt, G.m.b.H. 1200, Höchstädtplatz 3, Wien
BELGIQUE	Du Monde Entier, rue Du Midi 162, Bruxelles, 1000
	Agence et Messageries de la Presse 1070, rue de la Petite Ile, B 170, Bruxelles 7
BULGARIE	Hemus-Boul. Russky, 6 Sofia
CANADA	Davies Book Company Ltd. 2220 Beaconsfield Ave, Montréal 261, Québec
	McGill University, Law Library, Chancellor Day Hall, 3644 Peel Street, Montréal 112
R.P. de CHINE	China National Publications Import Corporation — P.O.B. 88 Peking
R.P.D. DE CORÉE	Chulphanmul — Phenian
CUBA	Instituto Cubano del Libro, Calle O'Reylly nr. 407, La Habana
DANEMARK	Ejnar Munkasgaard, Norregade 6 — Kopenhagen K
ESPAGNE	Libreria Herder, Calle de Balmes 26 — Barcelona 7
ÉTATS-UNIS	Fam. Book Service, 69 Fifth Avenue Suite 8 F, New York 10003, N.Y.
	EBSCO — Subscription Service, P.O.B. 1943, Birmingham, Alabama 35201
	Stechert Macmillan Inc., 7250 Westfield Ave., Pennsauken, N.Y. 08.110
	Morgan Guranty Trust Company of New York, 23 Wall Street, New York N.Y. 10015
	Read More, Publications Inc., 140 Cedar Street, New York, N.Y. 10.006
	Maxwell International Subscription Agency-Fairview Park, Elmsford, New York N.Y. 10 523
	F.W. Faxon Company, Inc. 15 Southwest Park Westwood, Mass 020090
	Walter Johnson — Inc. 355 Chestnut Street Norwood, N. Y. 07648
FINLANDE	Akateeminen Kirjakauppa — P.O.B. 128 — S.F. 00101 — Helsinki 10
FRANCE	Hachette — 58, rue Jean Bleuzen F. 92 170 — Vanves
	Dawson — France S.A. Service Libraire, B.P. 40 — 91,121 — Palaiseau
	Offi — Lib., 48 Rue Gay-Lussac. 75 Paris 5e.
GRÈCE	Atom, Karagheorghi Servivas 7 — Athènes
	Institute for Balkan Studies, Vas Sophian 4, Thessaloniki
HONGRIE	Kultura, P.O.B. 149 — Budapest 62
ISRAËL	Haiflepac Ltd., 11, Arlosorov Street — Haifa, P.O.B. 1794
	Lepac, 15 Rambam Street, P.O.B. 1136 Tel Aviv
ITALIE	Messaggerie Internazionali, Via Gonzaga 4, 20123, Milano
	Libreria Commissionaria Sansoni, Via Lamarmora 45, Firenze
JAPON	Maruzen Co Ltd. 3—10 Nihonbashi 2-Chome, Chuo-Ko, Tokyo 103, P.O.B. 50.50
	Nauka Ltd., 2 30—19 Minami — Ikebukuro, Toshima, Tokyo, 171
	Pacific Book, Inc., Morikawa Bldg. 7—4 Iidabashi, 1 — Chome, Chiyoda — Ku Tokyo, 102
MONGOLIE	Mongolgosknigotorg, Ulan Bator
NORVÈGE	Norsk Bokimport, P.O.B. 3267 — Oslo
	Tidesskrift Sentralen Tenum Cammermeyer Karl Johangt. 41—43 Oslo 1
PAYS-BAS	Swets & Zeitlinger, Keizergracht 487, Amsterdam
	Martinus Nijhoff Publisher & Bookseller, Lange Voorhout 11, P.O.B. 269 Haag 2076
	Meulenhoff, Beulingstraat 2—4, Amsterdam, P.O.B. 197
POLOGNE	Ars Polonica-Ruch Warszawa, Krakowskie Przedmiescie 7
PORTUGAL	Libreria Buchholz, Lisboa — Rua Duque de Palmela 4, Av. da Liberdade
ROYAUME-UNI	Collet's Holding Ltd. Denington Estate, Wellingborough Northants NN8 2QT
	Hachette Gotch Limited, Gotch House, 30 St. Bride Street, London EC4 A4 D
	WM. Dawson & Sons Ltd., Cannon House. Folkestone, Kent CT 19 See
	Central Books Ltd. 37, Grays Inn Road — London, WC1
SUÈDE	C.E. Fritze, Fredgatan 2—10327 Stockholm 16
	Lindsteds. Kloster Gatan 8, S 222 22 Lund
	Ronnels Antiquariat AB Birger Jarbogatan 32 114, 29-Stockholm
SUISSE	Pinkus & Cie, Froschaugasse 7—8001 Zürich
	Schweizer Buchzentrum, 4600 Olten, Amsthausquai 23
TCHÉCOSLOVAQUIE	Artia Ve Smerckach 30 — Praha 1
	Slovart, Gottwaldovo nam 48.80.000 Bratislava
UNION SOVIÉTIQUE	Mejdunarodnaia Kniga, Moskwa G 200
R.S. du VIETNAM	So Haut Nhap Sach Boa Hai Ba — Trung 32- Hanoi
	Xunhasaba, Hai Ba — Trung 32- Hanoi
YOUGOSLAVIE	Yougoslavenska Knija, P.O.B. 36 Beograd
	Prosveta Export-Import Co., Terazije 16, Beograd, P.O.B. 555
	Forum — Novisad, 1 v Misica, P.O.B. 206

43.434

AU SOMMAIRE DU PROCHAIN NUMÉRO:

L'IDÉAL DE L'INDÉPENDANCE DANS LA CULTURE ROUMAINE

VIRGIL CÂNDEA — Une pierre angulaire de la civilisation roumaine

VERS

par MIHAÏ EMINESCU, VASILE ALECSANDRI, GEORGE COŞBUC, ALEXANDRU MACEDONSKI, VICTOR TULBURE, RADU CÂRNECI, GEORGE ŢĂRNEA

PROSE

DUÏLÏU ZAMFIRESCU — En guerre

EMIL GÂRLEANU — Le prisonnier

MIHAÏL SADOVEANU — La prise de la Grivitza ● Panciuc

LUCIAN DUMITRESCU — Un artiste chez les soldats

COMMENTAIRES

GEORGE MUNTEAN — La littérature de l'indépendance

DAN GRIGORESCU — L'art et l'affirmation de la conscience nationale

MANUELA GHEORGHIU — Naissance et évolution d'une épopée cinématographique

ŞERBAN STATI — La leçon de l'histoire et le théâtre

VASILE TOMESCU — Les chants de la liberté